

LE THÈME ET LE SENTIMENT DE LA NATURE

dans la Poésie Anglo-Saxonne

Thèse complémentaire pour le Doctorat ès lettres
Présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris

PAR

EMILE PONS

ANCIEN ÉLÈVE DE L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE
AGRÉGÉ DE L'UNIVERSITÉ
MAÎTRE DE CONFÉRENCES A LA FACULTÉ DES LETTRES
DE L'UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

STRASBOURG
IMPRIMERIE ALSACIENNE

19, rue Thomann

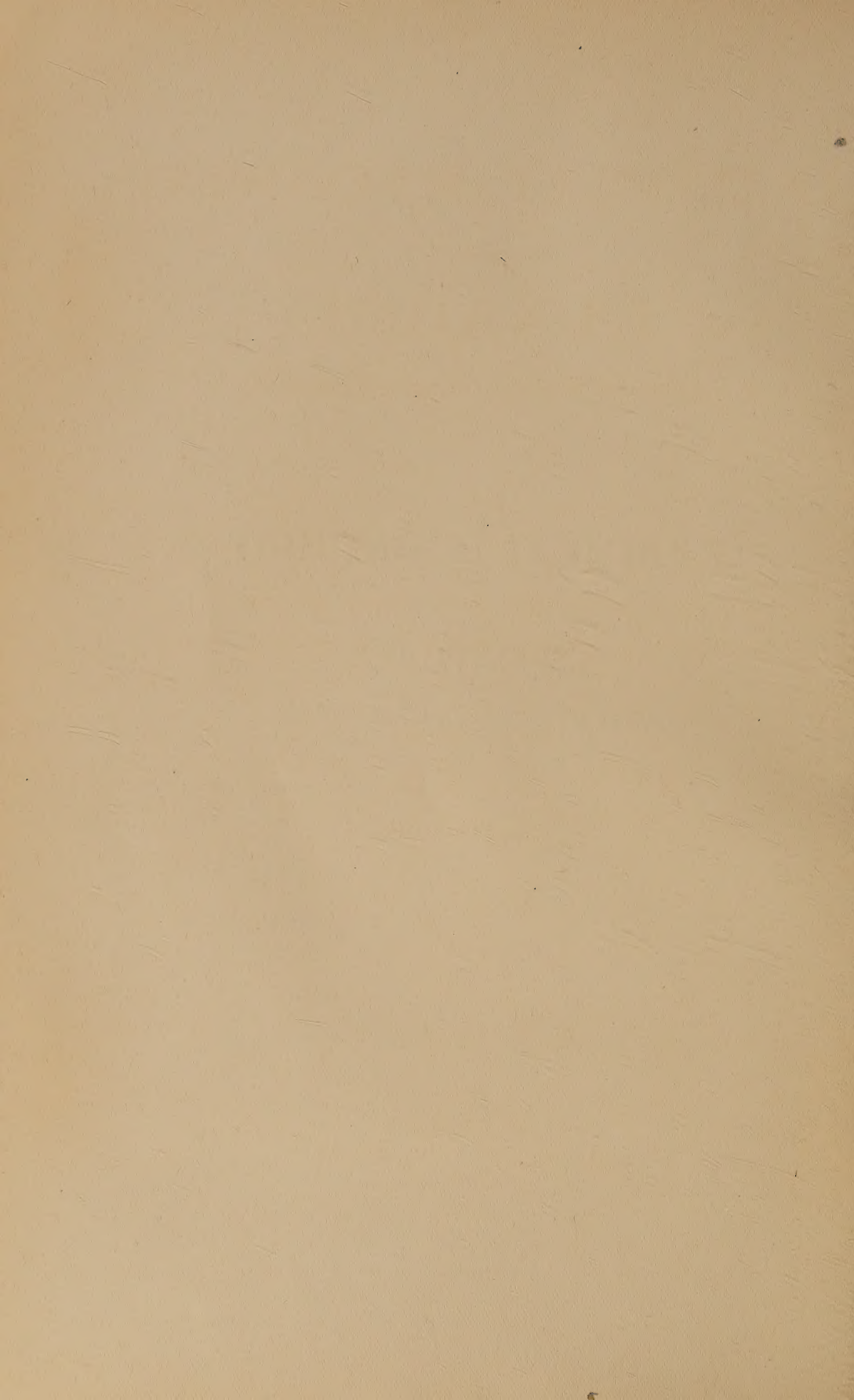
1925

LE THÈME ET LE SENTIMENT

DE

LA NATURE

DANS LA POÉSIE ANGLO-SAXONNE



LE THÈME ET LE SENTIMENT DE LA NATURE

dans la Poésie Anglo-Saxonne

Thèse complémentaire pour le Doctorat ès lettres
Présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris

PAR

EMILE PONS

ANCIEN ÉLÈVE DE L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE
AGRÉGÉ DE L'UNIVERSITÉ
MAÎTRE DE CONFÉRENCES A LA FACULTÉ DES LETTRES
DE L'UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

STRASBOURG
IMPRIMERIE ALSACIENNE

19, rue Thomann

1925



A

M. EMILE LEGOUIS

QUI NOUS A FAIT AIMER A TOUS LA POÉSIE ANGLAISE,
HOMMAGE D'AFFECTUEUSE GRATITUDE.

AVANT-PROPOS.

Je tiens à exprimer ici ma gratitude à tous ceux qui, de loin ou de près, m'ont aidé et soutenu dans mon travail, à mes maîtres MM. Huchon et Verrier, dont l'enseignement à la Sorbonne m'a autrefois orienté vers ces recherches, à M. Gustave Cohen et M. Hoëpfner, à qui je dois de si utiles indications en ce qui concerne la littérature médiévale française, M. Hoëpfner ayant bien voulu, en outre, traduire à mon intention un canzo de Jaufre Rudel, à MM. Koszul, Ernest-Henri Lévy et Tonnelat, ainsi qu'à M. le Doyen Pfister, mais plus particulièrement encore à M. Maurice Cahen qui, avec tant de patience et de dévouement, a revu la partie scandinave de mon étude en me faisant bénéficier de sa connaissance si approfondie de la langue et de la littérature norroises.

Je dois remercier également l'ensemble de mes collègues de la Faculté des Lettres qui ont bien voulu accueillir ce travail dans leurs publications.

E. P.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE.

A. SENTIMENT DE LA NATURE, en général :

Alexandre von Humboldt *Cosmos*, trad. Faye et Galuski, Paris 1855, 59.
Ruskin *Modern Painters* (Part. IV).

Alfred Biese *Die Entwicklung des Naturgefühls im Mittelalter und in der Neuzeit*, 1887.

Palgrave (Francis Turne) *Landscape in Poetry from Homer to Tennyson*, Lond. 1897.

Legouis (E.) *La jeunesse de Wordsworth*, Paris 1896.

— *Défense de la Poésie Française*, Lond. 1912.

Cazamian (I) *L'Intuition Panthéiste chez les Poètes anglais. (Etudes de psychologie littér., Paris 1913).*

Bradley *Oxford Lectures on Poetry*.

Mornet (Daniel) *Le Sentiment de la nature en France de J.-J. Rousseau à Bernardin de St-Pierre*, Paris 1907.

B. POÉSIE GERMANIQUE :

Heinzel (Richard) *Ueber den Stil der Altgermanischen Poesie, (Quellen u. Forsch.)*, 1875.

Meyer (Richard M.) *Die Altgermanische Poesie nach ihren formelhaften Elementen beschrieben*, 1889.

Bugge (Sophus) *The Home of the Eddic Poems*, transl. by W. H. Schofield, Lond. 1899.

Pineau (Léon) *Les vieux chants populaires scandinaves*, vol. I et II, 1898 et 1901.

Grau (Gustav) *Quellen und Verwandtschaften der älteren germanischen Darstellungen des jüngsten Gerichts*, Halle, *Morsbach Studien*, 1908.

¹⁾ Il va sans dire que nous nous abstenons de reproduire ici les renseignements bibliographiques contenus soit dans le *Grundriss* de Wülker qui constitue le répertoire classique, soit dans le livre de Tupper, dont la Bibliographie relative aux Énigmes (jusqu'à la date de 1910) nous paraît exhaustive. D'autre part, pour ce qui est des périodiques, on trouvera dans nos notes l'indication des nombreux articles que nous avons utilisés ou consultés.

- Hermann (Paul) *Nordische Mythologie in gemeinverständlicher Darstellung*. Leipzig 1903.
 Chantepie de La Saussaye *The Religion of the Teutons*, trad. angl. de Bert Voss, Boston-N.-York 1902.
 Olrik (Axel) *Nordisches Geistesleben in heidnischer u. frühchristlicher Zeit*, trad. all. de W. Rauisch, Heidelberg 1908.
 Phillpotts (Bertha S.) *The Elder Edda and Ancient Scandinavian Drama*, Cambridge, Univ. Press, 1920.
 Cahen (Maurice) *Etude sur le vocabulaire religieux du vieux Scandinave. La libation*, Paris, Champion, 1921.
 — *Le mot « dieu » en vieux Scandinave, ibid.*, 1921.

C. POÉSIE ANGLO-SAXONNE :

- Paul *Grundriss der Germ. Phil.*, vol. II, Kluge, *Ags. Lit.*
 Ten Brink *Gesch. der Engl. Liter.*, vol. I.
 Stopford-Brooke *Early English Literature*, Lond., 1892.
 Jusserand *Hist. Littér. du Peuple Anglais*, vol. I.
 Merbach *Das Meer in der Dichtung der Angelsachsen*, 1884.
 Ker *Epic and Romance*, Lond., 1897.
 — *The Dark Ages*, Lond., 1904.
 Moorman (Frederick W.) *The interpretation of Nature in English Poetry from Beowulf to Shakespeare*, (Quell. u. Forsch.), Strasbourg, 1905.
 Panzer (Friedrich) *Die Beowulfsage* (Studien zur German. Sagen-geschichte), I, Beowulf, 1910.
 Tupper (Frederick Inn) *The Riddles of the Exeter Book*, (Introd. to), Boston, 1910.
 Schücking (L.), *Kleines Angelsächsisches Dichterbuch*, 1919.
 Keiser (A.), *The Influence of christianity on the vocabulary of old english poetry*, Urbana, 1919.
 Imelmann (Rudolf) *Forschungen zur altenglischen Poesie*, Berlin 1920.
-

OBJET ET ESQUISSE DE CETTE ÉTUDE.

Le sentiment de la nature, qui fait de la poésie anglo-saxonne une des poésies les plus inspirées de la littérature du moyen âge, a été étudié plusieurs fois déjà en particulier dans la *History of Early English Literature* de Stopford Brooke 1892 et dans le livre de Fred. Moorman, *The Interpretation of Nature in English Poetry from Beowulf to Shakespeare*, 1905¹⁾. Mais ces études sont beaucoup plus descriptives qu'analytiques ; elles se contentent de suivre les aspects principaux de ce sentiment sans tenter de les expliquer par un caractère commun essentiel, sans essayer de pénétrer jusqu'à la source de ce sentiment, d'éclairer le problème de ses origines, de sa nature propre. Ce sentiment de la nature est-il une survivance païenne ou un aspect de la pensée chrétienne ou encore un amalgame de ces deux éléments ? Ces éléments sont-ils véritablement opposés ; dans quelle mesure peut-on identifier chacun d'eux et les dissocier l'un de l'autre ? Leur combinaison est-elle fortuite ou obéit-elle à quelque règle ? Présente-t-elle des caractères précis ?

Pour poser le problème avec le plus de netteté possible nous avons dès le début confronté, sur les quelques points de contact que ces deux poésies présentent, la poésie anglo-saxonne avec la poésie eddique, celle-ci constituant en dépit de sa date relativement récente, la plus authentique poésie païenne germanique que nous possédions. Dans cette confrontation la poésie anglo-saxonne nous est apparue comme déjà profondément éloignée du mythe : le sentiment de la nature qui, dans l'Edda, parvient à peine à se dégager du drame mythique

¹⁾ On pourrait citer encore, comme étude spéciale, l'article de Miss Eliz. D. Hanscom (*Journal of English and Germ. Philology*, 1905), assez riche en citations, mais dont les conclusions sont décevantes (que le sentiment de la nature existe « au moins en germe » dans la poésie anglo-saxonne).

dont il partage la tumultueuse irréalité, se développe largement dans la poésie anglo-saxonne par la contemplation religieuse des grands spectacles de l'univers. Comme il est de nature contemplative, ce sentiment aura d'une part un caractère moral abstrait explicatif, et sera d'autre part rivé comme un regard à la surface mouvante du réel.

Ces deux caractères opposés s'accordent et se fondent en la pensée de la mort, perpétuellement présente dans la poésie anglo-saxonne et comme inséparable du sentiment de la nature. L'idée de la mort chez les Anglo-Saxons s'accompagne de visions intensément réalistes et constitue elle-même une source de réalisme. Tels sont, dans le contraste initial, les caractères nouveaux du sentiment anglo-saxon de la nature.

Le mythe cependant et son cortège de pensées païennes, quoique fort atténué, n'en est point absent. Il survit sous des formes fragmentaires et sait se mélanger à l'occasion aux sentiments chrétiens qui lui infusent alors une vitalité nouvelle, de même qu'il leur communique une force dramatique encore inconnue. Ainsi la réalité revêt des formes plus variées et plus frappantes que celles qui se révèlent à l'œil nu : l'émotion de la surprise, du mystérieux, s'ajoute à celle de l'admiration ou de l'effroi provoqués par les simples spectacles. L'imagination apporte son appoint à l'œuvre des sens et de la raison ; elle transforme en création ce qui ne serait que vision pure ; or, la fusion est si intime entre ces divers principes inspirateurs que, loin qu'il y ait entre eux antagonisme, l'accroissement de force de l'un d'eux accroît aussi celle des autres ; plus l'inspiration morale s'élève, et plus le mythe se ravive, plus le réalisme devient intense : nul thème ne sert aussi bien la triple inspiration du poète que celui de la mer, parce qu'elle est sa vision familière, parce qu'elle reste peuplée des esprits et des monstres auxquels crurent ses ancêtres, parce qu'elle est une abondante source de mort. Par elle, la poésie anglo-saxonne atteint à ses plus hauts sommets.

Mais les Anglo-Saxons eurent aussi le sens de la nature gracieuse, ils aimèrent les frais paysages, les eaux courantes, toutes les bêtes de leur pays, ils aimèrent aussi les journées ensoleillées et les nuits scintillantes : toutes les fois qu'ils chantent ce qu'ils connaissent, leurs chants sont inspirés, les souvenirs mythiques s'y glissent aimablement et le réalisme les soutient. Mais si d'aventure le poète se laisse séduire par des thèmes en vogue trop éloignés de lui, par des thèmes conçus sous d'autres climats, en d'autres temps, par des visions trop

éclatantes pour ses yeux d'homme du nord, trop belles et riantes pour s'accorder à la rudesse de son pays, alors son inspiration faiblit, il s'égaré en ses songes étrangers. En vain tente-t-il d'adapter ses souvenirs à ces lointaines nouveautés ; toutes ses ressources lui font à la fois défaut. Le christianisme n'est en effet propice au sentiment de la nature que sous sa forme la plus concrète : les rêveries de l'humanisme patristique l'étouffent. Cette poésie de la nature chez les Anglo-Saxons a ses limites qui coïncident avec celles de son horizon familier, ce cercle où s'enclosent à la fois son expérience personnelle et les traditions de sa race, où se groupent aussi, autour de la mort, ses plus fortes émotions.

INTRODUCTION

La poésie « Anglo-Saxonne »¹⁾, c'est la poésie anglaise avant la conquête normande, la poésie anglaise antérieure à toute influence française, la poésie anglaise qui naît de traditions anciennes de la race peu de temps après l'établissement des trois tribus germaniques sur le sol de la « Bretagne », et s'éteindra près d'un siècle avant le débarquement de Guillaume sur la rive de Pevensey, la poésie dont la première éclosion est marquée pour nous, sinon par les textes actuels du Widsith et de Beowulf, du moins par les éléments primitifs dont furent formés ces deux poèmes²⁾ et dont les dernières productions vivantes seront le poème sur la Bataille de Brunanburgh et le Chant de la mort de Byrhtnoth³⁾, la poésie qui fleurit depuis les confins, peut-être, du VI^e siècle jusque vers le milieu du X^e.

Cette poésie, jaillie du plus profond de « l'âge sombre »⁴⁾, a pour nous, outre ses mérites intrinsèques, celui d'être la poésie la plus an-

¹⁾ Nous croyons bon, pour des raisons de simple commodité, de garder ici le terme « Anglo-Saxon » bien qu'un peu démodé dans ce sens, la plupart des philologues anglais (Skeat, Wyatt, Wyld, etc...) préférant malgré son vague l'expression « old English » qui est d'un maniement malaisé en français. Remarquons que, par contre, d'autres grammairiens contemporains (cf. Lounsbury, *Hist. Engl. Lang.*, Introd. p. V) donnent la préférence à « Anglo-Saxon ».

²⁾ Cf. page 54, notes. Le Widsith et Beowulf, considérés très longtemps comme les plus anciens monuments de la poésie anglaise, sont regardés aujourd'hui l'un comme un remaniement fait vers la fin du VII^e siècle, ou au VIII^e, d'un fragment datant probablement du VI^e (cf. W. W. Laurence, *Mod. Phil.* IV), l'autre comme un poème homogène composé tardivement (peut-être à la fin du IX^e siècle?) sur un fond de traditions anciennes (cf. Kläber, *Anglia* XXXV et Schücking, *Paul u. Braunes Beiträge*, XL, II).

³⁾ En effet, les autres écrits en vers du X^e siècle — traduction de psaumes ou poèmes héroïques et élégiaques à sujets contemporains — témoignent du déclin de l'inspiration poétique. Cf. Ten Brink, *English Literature*. Vol. I, trad. Kennedy, Ch. VIII.

⁴⁾ Cf. Professor Ker: *The Dark Ages*. Lond. 1904.

cienne de l'Europe moderne¹⁾ et d'offrir à cette époque reculée du VII^e au X^e siècle la plus riche et la plus variée floraison, alors que notre Chanson de Roland ne se fixera dans sa forme qu'au XI^e siècle, que la littérature allemande ne compte du VIII^e siècle au XI^e que quelques rares fragments poétiques originaux²⁾ et que, en Scandinavie, les poèmes eddiques les plus anciens ne remontent guère au delà du IX^e siècle³⁾.

Cette poésie en Angleterre présente ce caractère particulier d'être moins exclusivement héroïque ou épique qu'elle ne le fut ailleurs, de puiser son inspiration moins dans les légendes et affabulations que dans la réflexion et la contemplation, de faire, même dans l'épopée, une part beaucoup plus large au lyrisme. En effet, l'admiration pour les prouesses individuelles du héros ne lui suffit pas, non plus que la joie enfantine, si frappante chez les Scandinaves et les Irlandais, de peupler sa vie de terreurs quotidiennes et de monstres familiers : à l'admiration pour la force et les exploits du guerrier se joindra dans Beowulf l'admiration pour ses vertus, sa fidélité, sa générosité — sentiment tout moral et d'ordre nouveau — et les monstres et autres créations mythiques prennent dans le récit épique anglo-saxon, du fait de leur plus rare apparition, soit le caractère moral d'une per-

¹⁾ Si l'on excepte, dans la littérature celtique, l'épopée irlandaise, fixée par l'écriture au VII^e ou au VIII^e siècle, donc contemporaine de Widsith. (Cf. d'Arbois de Jubainville *Cours de Litt. Celt.*, vol. I). Les poèmes et mabinogion gallois ne furent écrits qu'au XII^e ou au plus tôt au XI^e siècle. (Cf. Loth *Les Mabinogion*, 1913, Introd.).

Sur les rapports entre les littératures irlandaise, anglo-saxonne et scandinave, cf. Prof. Deutschbein *German.-Roman. Monatschrift*, févr. 1909, et Oscar Olson, *Modern Philology*, XI (1913-1914), *Beowulf and the Feast of Bricriu*. Olson refuse de voir comme Deutschbein une influence directe du *Festin de Bricriu* sur Beowulf, mais explique l'air de parenté qu'offrent les deux récits par des affinités communes avec la Littérature Scandinave. Cf. aussi Ch. Gould *Mod. Phil.* VII et Bugge, *Paul u. Braunes Beiträge*, XII.

²⁾ Le Hildebrands-Lied (fin du VIII^e siècle), la prière de Vessobrunn (une quinzaine de vers, fin du VIII^e siècle), le Muspilli, fragment d'une centaine de vers (IX^e siècle). Cf. plus loin p. 33 n. 3. le Heliand (IX^e siècle). Le livre des Évangiles (IX^e siècle) d'Otfrid de Wissembourg ne peut guère, pour le fond, pas plus que pour la forme (il est écrit en vers rimés et non plus en vers allitérants) être considéré comme une œuvre originale.

³⁾ Cf. 25-26 et notes sur les incertitudes de la chronologie eddique à l'époque où nous sommes. Quant aux Chants populaires Scandinaves, ils seraient plus récents encore, et seraient du XIII^e ou du XIV^e siècle. Cf. Pineau *Les vieux Chants populaires Scandinaves*, vol. I, Introd. p. XIII.

sonnification du mal (par exemple Grendel, 645-650 et 105-114), soit un caractère diffus et mystérieux qui les fait rentrer dans la nature, les incorpore à l'univers (les esprits de la lande et des eaux, 1365, 1410 ? 1418). Dans le premier cas, comme dans les deux derniers, la réflexion du poète produit un arrêt dans le déroulement de l'action — lequel devient beaucoup moins rapide que dans l'épopée scandinave ou irlandaise — et introduit des thèmes descriptifs ou moraux¹⁾ qui ont un intérêt en eux-mêmes et contribuent souvent pour une grande part à la beauté du poème. Ce lyrisme qui envahit l'épopée s'exprime librement ailleurs, en de nombreux poèmes généralement assez courts, mais dont chacun constitue un document précieux pour l'étude psychologique de l'époque.

Que peut être ce lyrisme médiéval, puisque aussi bien on a maintes fois tenté de nier l'existence de tout lyrisme au moyen âge ?

Une poésie peut-elle bien être lyrique à une époque où, conformément aux canons communément admis, du moins en France, toute littérature « est très générale, dépourvue de signification individuelle comme de signification locale »²⁾, est dénuée « de ce qui fait le charme et la profondeur de celle d'autres époques... », l'inquiétude de l'homme sur sa destinée, le sondement douloureux des grands problèmes moraux³⁾ et d'autres sentiments encore, y compris celui qui est la source de tout art et de toute poésie, le sentiment de la nature⁴⁾ ? D'où ce lyrisme anglo-saxon pourrait-il provenir, si sont fondées les théories « identifiantes » établissant d'un bout à l'autre de l'Europe, pour une même époque, l'uniformité des genres littéraires, comme celle des institutions et celle de l'inspiration, comme celle des formes et des modes⁵⁾ ? L'Angleterre fut-elle à ce point privilégiée de posséder, seule, au cœur du moyen âge, une poésie qui, par contraste, apparaîtrait comme moderne aux autres nations ? Cette étude ne peut prétendre qu'à éclairer d'un seul côté — du côté anglais — cette double question,

¹⁾ Descriptifs, par ex. 1345-1382 (l'auteur de Grendel), 1133-1138, etc.. cf. plus loin — et Andreas 370 — 77, etc... — moraux, par ex. les paroles de Beowulf avant son départ pour le repaire du monstre, 1385-1389, ou le discours de Heremod sur la destinée de l'homme, 1722-1758, etc...

²⁾ Cf. Brunetière, *Manuel de l'Histoire de la Littérature française*, p. 2 et 3, etc... Introd. ch. iv.

³⁾ G. Paris, *La Littérature française au moyen âge*, p. 31 (cité par Lanson. *Hist. de la Litt. française*).

⁴⁾ Cf. G. Paris, *op. cit.* p. 31: « Le sentiment de la nature est à peu près complètement absent des âmes ».

⁵⁾ Cf. Brunetière, *op. cit.*, p. 2 et 3, etc...

qu'à dégager par l'analyse, de l'intérieur même de cette poésie, ses aspects les plus frappants.

Si l'essence du lyrisme est, comme on l'a répété, le « subjectivisme »¹⁾, cette qualité personnelle de la poésie apparaît sous des formes diverses selon le thème dont s'inspire le poète, mais la variété de ces thèmes ne saurait être illimitée, car ils doivent être propres à susciter en lui des émotions directes par un contact immédiat avec les choses sans qu'une affabulation gêne les mouvements spontanés de son esprit, sans que l'effort de sa mémoire les paralyse. Aussi bien, ces thèmes élémentaires se rapportent-ils tous au même fonds, inépuisable, tout ensemble d'une simplicité dernière et d'une infinie complexité, la nature, tant la nature humaine que la nature extérieure, tant les mouvements enchaînés en notre âme que ceux qui se déploient au dehors et au-dessus de nous et dont nos émotions ne sont que les contre-coups ou les reflets. Ainsi, la passion de l'amour et l'idée de la mort sont-elles parmi les sources éternelles du lyrisme — et elles se mêlent quelquefois si intimement au sentiment de la nature qu'il est alors impossible de les en séparer sans défigurer celui-ci. Car c'est bien l'interpénétration de ces trois sentiments qui fait la richesse d'inspiration de la poésie moderne, et il sera du plus haut intérêt pour nous de la rechercher dans la poésie anglo-saxonne : le simple fait de l'y rencontrer montrera mieux que toute théorie la signification exceptionnelle que cette poésie comporte. Mais notre effort ne doit pas en s'égarant dans des domaines trop divers, perdre de vue son objet essentiel : l'étude du sentiment de la nature sous sa forme la plus concrète, c'est-à-dire l'émotion éprouvée devant les grands spectacles et la beauté multiple de l'univers. C'est cette forme précise du sentiment que nous poursuivrons seule²⁾ et à laquelle les autres, si nous nous attardons un instant à les considérer en raison du lien qui les unit à la première, nous ramèneront toujours.

Ce thème et ce sentiment de la nature, qui semblent avoir été introduits dans la littérature européenne par le romantisme ou ses précurseurs immédiats³⁾, que l'âge classique paraît avoir

¹⁾ *Ibid.*, p. 4, 25, 39.

²⁾ Tout comme Moorman, *The Interpretation of Nature from Beowulf, to Shakespeare. Quellen u. Forsch.*, 95. Heft, p. 1-5.

³⁾ Cf. a) J. Texte, *J.-J. Rousseau et le cosmopolitisme littéraire*, Paris, 1895.

b) D. Mornet, *Le Sentiment de la Nature en France de J.-J. Rousseau à Bernardin de St-Pierre*, Paris 1907 : « Rousseau amplifie et fixe le goût de la nature » (p. 571) . . . « Les idées de Rousseau se confondent avec ce mouvement d'opinion » (p. 543).

ignoré¹⁾ et que l'antiquité elle-même a peu connu, du moins sous sa forme la plus définie²⁾, ne semble-t-il pas paradoxal de la rechercher au moyen âge ? Notre moyen âge français n'a dans ses grandes œuvres que des traits isolés, rapides et purement descriptifs à nous offrir. L'auteur de notre Chanson de Roland³⁾ n'admire guère dans la nature que la clarté du jour et de la nuit, que l'éclat du soleil ou des étoiles⁴⁾ et traduit d'un simple mot sa naïve admiration :

3345 Clers fut li jurz e li soleilz luisanz
Les oz sont beles e les cumpaignes grans

2512 Clere est la noit e la lune luisant
Charles se gist, mais doel ad de Rollant.

L'impression est si légère qu'une simple formule identiquement répétée d'un passage à l'autre suffit à la rendre : le crépuscule et l'aube sont introduits par le même mot exprimant la même idée :

717 Tresvait li jurz, la noit est aserie
.....
737 Tresvait la noit et apert la clere albe.

Le mot et l'idée, parfois gauchement adaptés l'un à l'autre, laissent entre eux un certain jeu :

3658 Passet li jurz, la noit est aserie
Clere est la lune, les esteiles flambient
Li Emperere ad Sarraguçe prise.

¹⁾ Cf. D. Mornet, *ibid.* et *Le Romantisme en France au XVIII^e siècle*, Paris 1912.

²⁾ Cf. l'étude assez méthodique et pénétrante de Ruskin sur le sentiment de la nature dans Homère. *Modern Painters*, Part. IV, Ch. XIII. Cependant l'on trouverait ailleurs que dans Homère, dans Eschyle, par ex. le Prométhée, « Invocation aux éléments », et chez les Latins, Virgile et surtout Lucrèce (Livre I, Invocation à Vénus), un sentiment souvent frappant de la beauté des grands spectacles naturels. Un passage de Martial aussi, cité par Pope dans sa lettre au Guardian du 29 sept. 1713 (N^o 173). mérite d'être remarqué pour l'amour qui s'y exprime d'une nature vraiment agreste et sans apprêts: *Sed rure vero barbaroque lætatur*. Lib. III, Ep. 58.

³⁾ Cf. Moorman *loc. cit.*, p. 15-16. Nos citations sont faites d'après l'édition de Léon Gautier.

⁴⁾ Sur l'importance et le rôle de cette idée de clarté, de luminosité dans Roland et notre vieille poésie, voir la belle étude de M. Legouis dans sa « Défense de la Poésie française », 1912, ch. II, Scops et trouvères.

Si grêle et menu que soit le trait, il ne manque point parfois d'un certain pouvoir évocateur, quand il esquisse par exemple un sommet se profilant contre le ciel :

Li quens Rollanz a s'enseigne fermée
En sum un tertre cuntre le ciel levée

ou une gorge s'enfonçant entre deux lignes de hauteurs :

Halt sunt li pui e li val tenebrus
815 Les roches bises, li destreit merveillus
.....
1830 Halt sunt li pui et tenebrus e grant
Li val parfunt e les ewes curanz.

Le seul paysage que le poète essaie de peindre est composé de traits négatifs : c'est la contrée de Valnoire (Val Neire), pays du redoutable et chevelu Chernuble¹⁾. Région païenne où le « soleil ne luit, où le blé ne peut croître, où la pluie ne tombe ni la rosée ne touche le sol, où il n'y a pierre qui ne soit noire, où l'on dit que le diable demeure ». Rares touches²⁾, contours rigides, teintes plates comme dans le pay-

¹⁾ Non les défilés de Roncevaux, comme le dit Moorman (*Chanson de Roland*, éd. Gautier, 980-983).

²⁾ On pourrait citer encore dans Roland la description de la tempête sur terre (1422-1435) annonçant en France la mort du héros. Ce récit de « prodige » — virgilien ou biblique d'inspiration — présente, sans doute, des analogies thématiques avec celui du Crist de Cynewulf (cf. p. 33) (pluie, vent, ténèbres et tremblement de terre), mais tandis que le poète anglo-saxon porte son attention sur l'aspect bouleversé des choses et le chant d'une voix grave, le poète français, après quelques traits descriptifs, jolis et justes et conservant toujours quelque chose de familier

Orez i ad de tuneire et de vent,
1425 Pluie e gresilz demesurement
Chieent i fuildres e menut e suvent;
.....
Cuntre midi tenebres i ad granz,
N'i ad clartet, se li ciels nen i fent.

dit surtout son émerveillement et celui de tous les gens de France

Hum ne le veit ki mult ne s'espaent;
Dient plusur: « C'est li definemenz,
La fin del siecle ki nus est en present. »

Le caractère de la description est héroïque et épique, plus que lyrique ou objectif. C'est l'admiration pour l'être merveilleux qu'est Roland qui l'inspire, non un sentiment particulier pour la nature.

sage de fond d'un tableau de primitif, dont la très simple harmonie suffit cependant à notre œil, puisque l'intérêt véritable est ailleurs.

Il y a cependant dans notre vieille poésie¹⁾ quelques tentatives plus ambitieuses ; ce sont des descriptions de tempêtes surprenant les héros au cours d'un voyage, de tempêtes survenant dans le récit comme un nouvel incident, comme une aventure, et envisagées (tout comme la tempête de Panurge dans le Quart Livre de Rabelais, ch. xviii-xxv) beaucoup plus d'un point de vue narratif que d'un point de vue contemplatif et poétique. Ces tempêtes n'existent point là pour elles-mêmes, mais n'ont qu'un sens épisodique, à l'imitation des tempêtes de l'épopée antique, de celles de l'Odyssée et de l'Enéide. Les principaux acteurs n'en sont pas comme dans les poèmes anglo-saxons que nous allons étudier, les éléments déchainés, mais bien les passagers du navire et les membres de l'équipage. Les réflexions des hommes au milieu de ce tumulte roulent non sur la grandeur du spectacle et la toute-puissance des forces aveugles, mais sur leur propre situation en l'instant présent, sur leurs chances d'échapper ou de succomber au péril ; au lieu d'avoir un caractère métaphysique, elles ont un caractère uniquement pratique et actuel. Ceci n'empêche point qu'il y ait des traits descriptifs, même justes et précis, mais ils ne seront jamais très riches ni très puissants, car ils resteront toujours limités à l'horizon étroit du bord :

Li venez s'esforce, leve l'unde
 La mer se muet qui est parfunde,
 Truble li tens, l'air epessist,
 Levent wages, la mer nercist,
 Pluet e grisille e creist li tenz,
 Rumpent bolines e hobens

(2869-2874).

Telle est l'évocation de la tempête dans le *Tristan* de Thomas²⁾, au moment où Iseult la Blonde vogue avec Kaherdin entre Angleterre et Bretagne pour revenir vers Tristan qui se meurt. La tempête n'est

¹⁾ Les quatre récits de tempêtes les plus connus sont celui du *Tristan* de Thomas, du *Brut* de Wace, de l'« *Enéas* » et de « *Guillaume d'Angleterre*. » Cf. Wilmotte, *Chrétien de Troyes et le Conte de Guillaume d'Angleterre*. *Romania*, Janv. 1920.

²⁾ Cf. Bédier, *Thomas, Roman de Tristan*, vol. I, p. 406-407. Éd. Société des Anciens Textes Français, 1902.

là que pour ajouter à ses angoisses ¹⁾. Iseult n'a point loisir de méditer sur la nature, tant son cœur est plein de son ami et tourmenté de la crainte de ne plus le voir. Grêle est donc la description et encore faut-il remarquer que les éléments essentiels en sont empruntés ²⁾ à celle de la tempête qui, dans le *Brut* de Wace (v. 2524 sq.), jette Gurlac sur la terre de Belin, son frère et son ennemi, description plus pauvre encore cependant ³⁾. La tempête du conte de Guillaume d'Angleterre, attribué à Chrestien de Troyes ⁴⁾, est semblable aux deux premières, bien que présentant plus de détails non seulement ⁵⁾ sur les

¹⁾ 2887-90: Dunc dit Ysolt: « Lasse! chaitive!
Deus ne volt pas que je tant vive
Que je Tristan mun ami veie:
Neiee en mer volt que jo siee.

²⁾ Cf. Bédier, *ibid.* « Je crois avoir rendu probable... que Thomas avait déjà employé cette description, à peine modifiée çà et là, au début du roman. Il convient de remarquer en outre qu'il a emprunté les éléments à la description de la tempête qui, dans le *Brut* de Wace (V. 2524 ss.), jette Gurlac sur la terre de Belin, son frère et son ennemi. »

³⁾ Mais ore oiès quel destorbier:
Une tormente granz leva,
Le ciel noirci, li airs troubla,
La mers enfla, ondes leverent,
Wages crurent et reverserent.
Nef commence à perillier,
Bort et kievilles à froissier,
Rumpent clostures et bort froissent.
Voiles depiecent et mast croissent.
Nus n'i osoit lever la teste,
Tant estoit fort cele tempeste:
Cinc jors ont issi enduré
Al fort vens et al gros oré.....
N'i a si hardi n'ait paor.

⁴⁾ Cf. Wilmotte, *loc. cit.*

⁵⁾ 2295 Et il furent an mer dedanz,
Comance a anforcier li vanz,
La mers anfle, li vanz enforce.
Cil escrient: « A orce, a orce! »
Mes les ondes formant esbolent
2300 Qui la nef dehurtenant et folent
Si qu'andui li costé li croissent
Et par po que les es ne froissent.
La mers qui ore estoit igaus,
Est plainne de mons et de vaus,

phases de la manœuvre et les sentiments des passagers, mais même sur les mouvements des vagues et l'aspect de la mer : celle ci « qui était égale est pleine de monts et de vaux », la nef est tantôt lancée jusqu'aux nues et tantôt plongée dans un abîme. Cette notation-là est nouvelle dans l'épopée française, elle s'ajoute à celles de Tristan et de Brut sur le ciel noir et l'air épais. Cependant ce qui compte le plus et de beaucoup dans le tableau, ce sont bien les personnages, et la seule oraison à Saint Nicolas tient plus de place que tout le reste. Les passagers prient le grand saint d'intercéder en leur faveur pour que Dieu « mete entre ces vanz acorde », ces vents acharnés à leur perte comme des barons guerroyeurs « qui, de ce dont ils se déduient, ardent la terre et la détruisent ». Cette comparaison occupe à elle seule plus de vingt-cinq vers, alors qu'il n'y a qu'une quinzaine de vers proprement descriptifs ; mais elle a son importance, car elle permet au poète de déployer son talent : son éloquence rehaussée de verve satirique, jamais récit si habile n'eût pu être inspiré par la simple terreur de la mer, par la nature toute nue.

Notre épopée française n'est pas plus pauvre d'ailleurs en lyrisme descriptif que l'épopée médiévale allemande. « Les poètes allemands de cette époque, écrit Wilhelm Grimm ¹⁾, ne se sont jamais attachés

-
- 2305 Et ja sont si hautes les ondes
 Et les valees si parfondes,
 Que il ne pueent estal prandre
 Ne de monter ne de desçandre.
 Li jorz retorne a oscurté,
 2310 Partot a grant maleürté.
 Li ciaux troble, li ers espoisse:
 Or est avis que la mers croisse,
 Or samble que ele retraie.
 Li mestre mariniers s'esmaie
 2315 Qui voit les vanz tancier toz quatre,
 A l'er et a la mer combatre,
 Si espart et foudroie et tonne:
 La nef tot de plain abandonne
 Et la leisse tote an balance.
 2320 L'une onde a l'autre la balance
 Si comme on joe a la pelote.
 L'une ore jusqu'as nues flote,
 L'autre jusqu'an abisme avale.
 Therfès s'éscrie: « Cale, cale », etc., etc.

¹⁾ Wilhelm Grimm, cité par Alex. de Humboldt. *Cosmos*, vol. II. Trad. Galusky, page 37.

à décrire la nature d'une manière abstraite, c'est-à-dire avec un autre but que de rendre sous de vives couleurs l'impression du paysage. Ce n'est pas assurément que le sentiment de la nature manquât aux anciens maîtres allemands, mais toujours ils l'ont rattaché aux événements qu'ils racontaient ou aux émotions plus vives qui débordaient dans leurs chants lyriques. Pour commencer par l'épopée nationale, par les plus anciens et les plus précieux monuments de la muse allemande, on ne trouve ni dans les *Nibelungen*, ni dans le poème de *Gudrun* aucune description de la nature, là même où l'occasion s'en présentait naturellement. Le récit, très circonstancié d'ailleurs, de la chasse où Siegfried est tué, contient seulement la mention d'une bruyère en fleurs et d'une source fraîche à l'ombre d'un tilleul¹⁾. Dans *Gudrun* on trouve quelques notations intéressantes : l'hiver touchant à sa fin, les premiers concerts du rossignol se font entendre, alors que la neige tombe encore, la chevelure des jeunes filles est fouettée par le vent de mars²⁾. Ce ne sont que quelques mots, mais ils suffisent à donner des choses une image distincte et à augmenter ainsi l'attente du grand événement qui se prépare. Homère ne fait pas autrement... Des deux poètes l'un pas plus que l'autre n'a songé à décrire la nature pour la nature même». Le sentiment de la nature dans la vieille poésie allemande, comme dans nos plus anciens poèmes français, se réduit à un sens intermittent du pittoresque, à la fixation rapide, schématique de quelques aspects du paysage. Dans l'épopée celtique en Irlande, dans les *Mabinogion* Gallois, nous ne trouverions de même que des esquisses à grands traits ou de menues observations, selon les phases de l'action, et toujours subordonnées au récit³⁾ :

¹⁾ Cf. *Nibel. Avent.*, XVI, 979.

Der brunne was kuële, luter unde guot
(cité par Moorman, p. 16).

²⁾ Cf. *Gudrun*, XXV^e *Aventure*.

³⁾ Cf. Il faut mettre à part la vieille poésie lyrique Irlandaise, dont presque rien ne nous est parvenu.

Cf. Edm. C. Quiggin (« *Celt* » *Encycl. Brit.*) : dès la période la plus ancienne (du VI^e au IX^e siècle) les poètes irlandais chantent la nature avec un accent qui apparaît comme moderne. Malheureusement très peu de ces poèmes sont parvenus jusqu'à nous. On attribue à Finn de délicieux poèmes sur la nature, et en particulier les « *Four old Irish Songs of Summer and Winter* » publiés avec traduction par Kuno Meyer, Lond. 1903 et *Le Roi et l'Ermite* (publ. Kuno Meyer 1901). De même dans les romans irlandais en prose (du XII^e au XV^e siècle) on trouve de nombreuses descriptions de la nature. Pour le paysage ossianique, cf. Carl Meyer : *Die Landschaft Ossians*, Jena 1906 (paysages de rocs enveloppés de nuages).

dans cette nature chaotique ou irréaliste, le pittoresque compte moins que les gestes des héros. La poésie scandinave nous offre exceptionnellement un ou deux tableaux puissants que nous étudierons en leur lieu ¹⁾, mais ne contient point de méditation sur la nature, car le tumulte du drame laisse peu de place à la pensée contemplative. Où donc et dans quel domaine de l'art a pu se manifester ce sentiment de la nature au moyen âge ?

Ruskin, se fondant surtout sur l'étude des primitifs italiens depuis l'époque de Giotto jusqu'à celle de Ghirlandajo, a élaboré dans ses *Modern Painters* toute une théorie, fort méthodique et complexe, du « Paysage médiéval » (*Mediæval Landscape*) et de la compréhension de la nature au moyen âge : pour lui, le moyen âge diffère de l'antiquité en ce que celle-ci mêle intimement l'idée d'utilité, de fécondité à celle de beauté et que le charme d'un paysage aux yeux des héros d'Homère et de ceux de Sophocle est fait autant de la fraîcheur abondante des sources, de la fertilité dorée des champs de blé et de la richesse des oliviers aux branches alourdies, que de l'harmonie des lignes et des couleurs, tandis que le moyen âge féodal apprécie surtout les décors et substitue à l'idée d'utilité celle d'agrément. Ruskin, tirant ses conclusions d'impressions toutes personnelles, présente ainsi les caractères essentiels du sentiment de la nature au moyen âge : ce sentiment est aristocratique et porte l'empreinte de la vie seigneuriale au milieu de laquelle il se développe ; la préférence de l'artiste va aux paysages de plaine, parce que ceux-ci sont plus riants, plus doux de formes, plus lumineux. Ce dernier point surtout paraît essentiel à Ruskin : le moyen âge a la terreur de l'obscurité et pour cette raison redoute les montagnes et le désert où se cachent les démons. Il abandonne les lieux sauvages aux ermites, comme il abandonne les champs aux manants. Aux fruits il préfère les fleurs. Il aime la nature sous ses aspects les plus familiers, il l'aime telle que ses regards la rencontrent à l'entour des châteaux qu'elle encadre et qu'elle orne : jardins bien ordonnés, bosquets harmonieux, bordures verdoyantes et nettes. A l'encontre de l'époque moderne, le moyen âge n'aime ni le flou des nuages, ni les teintes sombres, ni les contrastes de lumière et d'ombre, ni les mouvements tourmentés : il rêve d'une nature sereine où tout est parfaitement distinct, immobile et plan, où tout baigne dans une égale clarté. Ce paysage édénique est composé par Ruskin de souvenirs picturaux, de fonds d'or et de bleus de ciel

¹⁾ Cf. p. 27 sq.

encadrant des vierges florentines : il ne tient aucun compte des visions des poètes ; Ruskin néglige entièrement les documents littéraires et ne cite, chose étrange, comme textes que le *Marmion* de Walter Scott et les poèmes de Byron. Aussi, ce moyen âge entrevu à la fois à travers la peinture italienne et à travers la littérature romantique manque-t-il d'unité et de cohésion : certains traits distingués avec justesse et acuité sont parfois si légèrement indiqués qu'ils apparaissent en désharmonie avec l'ensemble : Ruskin nous donne ainsi comme caractères simultanés du sentiment de la nature à cette époque l'aversion pour tout ce qui est sauvage, ténébreux et mystérieux et, d'autre part, une sympathie constante plus ou moins sereine avec la nature sauvage¹⁾. Cette apparente contradiction serait levée par une étude un peu plus approfondie, par l'examen de quelques faits convenablement choisis ; mais Ruskin, par son ignorance de la poésie du moyen âge, est privé des meilleurs arguments, et la portée de ses observations se trouve par là considérablement réduite : c'est ainsi que ce qu'il appelle la « contemplation sentimentale de la nature »²⁾ se ramène surtout, dans son esprit, au goût raffiné du seigneur pour la chasse dans la fraîcheur des bois et la clarté du matin, en opposition avec l'affection des Grecs pour les légumes de leurs potagers. Les intuitions heureuses de Ruskin eussent pris une bien autre valeur s'il eût connu la riche littérature médiévale de son propre pays. Non que, hors de l'Angleterre, on ne trouve des passages inspirés : les pères de l'Eglise d'Orient, au seuil du moyen âge, ne virent pas seulement dans la nature un argument théologique³⁾, une preuve indéniable de l'existence de Dieu et de la bonté de la Providence, ils surent souvent encore en goûter profondément le charme et l'exprimer dans leurs lettres ou leurs homélies. Une lettre fameuse de St-Basile à Grégoire de Nazianze⁴⁾ contient de sa solitude du Pont une descrip-

¹⁾ Part. IV, Ch. XIV, § 15 : « Perpetual and more or less undisturbed companionship with wild nature » et « Dislike of the wildness, darkness and mystery of nature ».

²⁾ « Sentimental contemplation of Nature » (*ibid.*).

³⁾ Comme dans l'*Hexaméron* de St-Basile (Migne, *Patrologie*, vol. XXIX) où chacune des neuf homélies a pour objet de montrer l'œuvre de Dieu dans un aspect particulier de la Création. Ex.: Homilia III. De firmamento. Hom. V. De germinatione terrae. Hom. VII. De reptilibus. Hom. VIII. De volatilibus et aquaticis, etc. (titres de Migne).

⁴⁾ Citée à la fois dans Villemain (Tableau de l'Eloquence chrétienne au IV^e siècle, p. 121-122) et dans le Cosmos de Humboldt (II, p. 30). Dans Migne, Epist. XIV, vol. XXXII, p. 175.

⁵⁾ Ἐνθα δῆμοι ὁ Θεὸς χωρίον ὑπέδειξεν ἀκριβῶς συμβαῖνον τῷ ἐμῷ τρόπῳ ὥστε, οἶον

tion frappante où l'on sent un pénétrant amour non seulement de la solitude, mais des formes tourmentées du paysage, de la sauvage obscurité des gorges et des forêts, de l'aspérité des rocs, du fracas des torrents, de tout ce dont Ruskin refuse le sens ou le goût à l'âme médiévale et qui plaît au solitaire plus que les fleurs et les fruits ou le

πολλάκις εἰώθαμεν ἀργοῦντες ἅμα καὶ παίζοντες τῇ διανοίᾳ συμπλάττειν, τοιοῦτον ἐπὶ τῆς ἀληθείας καθορᾶν. Ὅρος γάρ ἐστιν ὑψηλόν, βαθεῖα ὕλη κεκαλυμμένον, ψυχροῖς ὕδασι καὶ διαφανέσιν εἰς τὸ κατ' ἄρκτον κατάρρυστον. Τοῦτου ταῖς ὑπωρείαις πεδίον ὑπτιον ὑπεστώρεσται, ταῖς ἐκ τοῦ ὄρους νοτίσι διηνεκῶς πλαινούμενον. Ὑλῃ δὲ τούτῳ αὐτομάτως περιφύεσσα ποικίλων καὶ παντοδαπῶν δένδρων, μικροῦ δεῖν, ἀντὶ ἔρκους αὐτῷ γίγνεται, ὡς μικρὰν εἶναι πρὸς τούτο καὶ τὴν καλυψύς νῆσον, ἣν δὴ πασῶν πλέον. Ὀμηρος εἰς κάλλος θαυμάσας φαίνεται. (Καὶ γὰρ οὐδὲ πολὺ ἀποδεῖ τοῦ νῆσος εἶναι, ἐνεκὰ γε τοῦ πανταχόθεν, ἐρύμασι περιείργεσθαι) φάραγγες μὲν γὰρ αὐτῷ βαθεῖται κατὰ δύο μέρη περιεβρύγασι· κατὰ πλευράν δὲ ἀπὸ κρημνοῦ ὁ ποταμὸς ὑπορρέων, τειχὸς ἐστί καὶ αὐτὸς διηνεκὲς καὶ δυσέμβατον. Ἐκ δὲ τοῦ ἐπὶ θάτερα τεταμένον εἶναι τὸ ὄρος, δι' ἀγκώνων μηχανοειδῶν ταῖς φάραγγιν ἐπιχειρῶνόμενον, τὰ βάσιμα τῆς ὑπωρείας ἀποτειχίζει. Μία δὲ τις εἰσόδος ἐπ' αὐτῆς, ἥς ἡμεῖς ἐσμεν κύριοι. Τὴν γε μὴν οἴκησιν αὐχὴν τις ἕτερος ὑποδέχεται, ὑψηλὸν τινα ἐπὶ τῆς ἀκρας ἀνέχων τένοντα, ὥστε τὸ πεδίον τοῦτο ὑψηπλώσεται ταῖς ὄψεσι, καὶ ἐκ τοῦ μετεώρου ἐξείναι καὶ τὸν ποταμὸν περιρρέοντα καθορᾶν· οὐκ ἐλάττωνα τερψιν, ἔμοιγε δοκεῖν, παρεχόμενον ἢ τοῖς ἐκ τῆς Ἀμφιπόλεως τὸν Στρώμονα καταμανθάνουσιν. Ὁ μὲν γὰρ σχολαιοτέρῳ τῇ βέβρυγματι περιλιμνάζων, μικροῦ δεῖν, καὶ τὸ ποταμὸς εἶναι ὑπὸ τῆς ἡσυχίας ἀφηρήται. ... ὁ δὲ, ὀξύτατα ὦν ἐγὼ οἶδα ποταμῶν ῥέων, βραχὺ τι τῇ γείτονι πέτρα παρατραχύνεται· ἀπ' ἧς ἀναχσόμενος, εἰς δίνην βαθεῖαν περιελεῖται· ὅψιν τε ἡδίστην ἐμοὶ καὶ παντὶ θεατῇ παρεχόμενος, καὶ χρεῖαν τοῖς ἐπιχειροῦσι αὐταρκεστάτην. Ἰχθύων τε πλῆθος ἀμύθητον ταῖς διναῖς ἐντρέφων. Τί δεῖ λέγειν τὰς ἐκ τῆς γῆς ἀναπνοὰς, ἢ τὰς ἐκ τοῦ ποταμοῦ αὔρας; Τὸ γε μὴν τῶν ἀνθέων πλῆθος, ἢ τῶν ὠδικῶν ὀρνίθων ἄλλος μὲν ἂν τις θαυμάσειεν· ἐμοὶ δὲ οὐ σχολὴ τοιούτοις προσέχειν τὸν νοῦν. Ὁ δὲ μέγιστον εἰπεῖν ἔχομε τοῦ χωρίου, ὅτι .. ἡδίστον ἐμοὶ πάντων καρπῶν τὴν ἡσυχίαν τρέφει· οὐ μόνον καθότι τῶν ἀστικῶν θυορβῶν ἀπῆλλακται· ἀλλ' ὅτι οὔτε ὀδίτην τινὰ παραπέμπει πλὴν τῶν κατὰ θήραν ἐπιμειγνυμένων ἡμῖν.

(Epist. XIV à Grég. de Naz. Migne, vol. XXXII, p. 275.)

«Dieu m'y a fait trouver un asile conforme à mes goûts. Ce que nous avons souvent pris plaisir à nous figurer en imagination, il m'est donné de le voir dans la réalité: c'est une haute montagne enveloppée d'une épaisse forêt, arrosée du côté du nord par des sources fraîches et limpides. Au pied s'étend une plaine incessamment fertilisée par les eaux qui tombent des hauteurs; la forêt qui jette à l'entour ses arbres de toute espèce et plantés au hasard, lui sert pour ainsi dire de mur et de défense.

L'île de Calypso serait peu de chose auprès, quoique Homère l'ait admirée plus que toutes les autres pour sa beauté. Ce lieu se partage en deux vallées profondes: d'un côté le fleuve qui se précipite de la crête du mont forme par son cours une barrière continue et difficile à franchir; de l'autre, une large croupe de montagne qui communique à la vallée par quelques chemins tortueux ferme tout passage. Il n'y a qu'une seule entrée dont nous sommes les maîtres.

Ma demeure est bâtie sur la pointe la plus avancée d'un autre sommet ... de sorte que la vallée se découvre et s'étend sous mes yeux et que je puis

chant des oiseaux. Quand il tire des grands spectacles, comme celui de la nuit étoilée, une pieuse leçon, il la fait jaillir d'une admiration intense et émue. « Si quelquefois, dans la sérénité de la nuit, portant des yeux attentifs sur l'inexprimable beauté des astres, vous avez pensé au créateur de toutes choses, si vous vous êtes demandé quel est celui qui a semé le ciel de telles fleurs, si quelquefois, dans le jour, vous avez étudié les merveilles de la lumière, et si vous vous êtes élevé, par les choses visibles, à l'être invisible, alors vous êtes un auditeur bien préparé et vous pouvez prendre place dans le magnifique amphithéâtre ; venez, de même que, prenant par la main ceux qui ne connaissent pas une ville, on la leur fait parcourir, ainsi je vais vous conduire, comme des étrangers, à travers les merveilles de cette grande cité de l'univers ¹⁾. » Bien que ce sentiment de la nature ne se suffise pas à lui-même, qu'il ne soit que l'adjuvant et l'auxiliaire du sentiment religieux, il revêt une forme intéressante et rare à cette époque, car il serait difficile de la rencontrer hors de chez les pères grecs. Et il faut reconnaître même que les très séduisantes citations de Grégoire de Nysse et de St-Jean Chrisostome que fait Alexandre de Humboldt dans son *Cosmos* ²⁾ empruntent à la manière artificieuse dont elles sont

regarder d'en haut le cours du fleuve plus agréable pour moi que le Strymon ne l'est aux habitants d'Amphipolis. Les eaux tranquilles et dormantes du Strymon méritent à peine le nom de fleuve, mais le mien, le plus rapide fleuve que je connaisse, se heurte contre une roche voisine, et repoussé par elle retombe en torrent qui me donne à la fois le plus ravissant spectacle et la plus abondante nourriture, car il y a dans ses eaux un nombre prodigieux de poissons.

Parlerai-je des douces vapeurs de la terre et de la fraîcheur qui s'exhale du fleuve? Un autre admirerait la variété des fleurs et le chant des oiseaux; mais je n'ai pas le loisir d'y faire attention. Ce qu'il y a de mieux à dire de ce lieu, c'est qu'il me donne le plus doux des biens pour moi, la tranquillité».

(Traduction Villemain. *Tabl. de l'éloq. chrétienne au IV^e siècle*, p. 121-122)

¹⁾ Trad. Villemain (*loc. cit.*), p. 128, du passage suivant de l'Homélie VI de l'Hexaméron:

Εἴ ποτε οὖν, ἐν αἰθρία νυκτερινῇ, πρὸς τὰ ἄρρητα κάλλη τῶν ἀστρῶν ἐνατενίσας, ἐννοίαν ἔλαβες τοῦ τεχνίτου τῶν ὅλων, τίς ὁ τοῖς ἀνθρώποις τούτοις διαποικίλας τὸν οὐρανόν, καὶ ὅπως ἐν τοῖς ὀρωμένοις πλεόν τοῦ τερπνοῦ τὸ ἀναγκαῖόν ἐστι· πάλιν ἐν ἡμέρᾳ εἰ νήφοντι τῷ λογισμῷ κατέμαθες τὰ τῆς ἡμέρας θαύματα, καὶ διὰ τῶν ὀρωμένων ἀνελογίσω τὸν οὐχ ὠρώμενον, ἐμπαράσκευος ἤχεις ἀκροατῆς καὶ πρέπων τῷ πληρώματι τοῦ σεμνοῦ τούτου καὶ μακαρίου θεάτρου.

²⁾ *Op. cit.*, vol. II, p. 32. Pour le seul passage de Grégoire de Nysse dont nous citons une phrase ci-dessous, Humboldt donne, indistinctement, les multiples références qui la suivent.

« Avec l'automne les fruits disparaissent, les feuilles tombent, les branches des arbres se raidissent et nous-mêmes, accablés d'une mélancolie pro-

assemblées (chaque phrase étant faite de lambeaux épars arbitrairement réunis) une tonalité romantique d'une insuffisante authenticité. Cependant il y a chez ces trois grands orateurs chrétiens une fine perception des beautés de la nature et une note exquise et raffinée, due à une expérience déjà longue de la pensée chrétienne jointe à une intime connaissance de la pensée antique. Nous ne trouverons qu'exceptionnellement cette note dans la poésie anglo-saxonne ; l'accent restera plus rude même quand la pensée déjà sera riche et puissante.

fonde en voyant ces éternelles et régulières transformations, nous sommes à l'unisson des forces mystérieuses de la nature. Quiconque contemple ce spectacle avec les yeux de l'âme sent la petitesse de l'homme comparé à la grandeur de l'univers.» (*Ibid.*) cf. *Gregorii Nysseni opera*. Paris 1615, t. I, p. 49 C, 589 D, 210 C, 780 C; t. II, p. 860 B, 619 B et D, 324 D.

Même procédé pour sa citation de St.-Jean Chrysostome:

« Qui ne mépriserait toutes les œuvres de l'art, lorsque dans le calme de son cœur, il admire le lever du soleil versant sur la terre une lumière dorée, lorsque, au bord d'une source, couché sur des herbes épaisses ou à l'ombre d'arbres touffus, il repaît ses yeux d'un vague lointain qui se perd dans l'obscurité? »

(*Ibid.* Cf. *Johannis Chrysostomi opera omnia*. Paris 1838. T. IX, p. 687 A. T. II, p. 821 A et 851 E T. I., p. 79).

CHAPITRE I^{er}.

LE PROBLÈME DES SURVIVANCES GERMANIQUES ET PAIENNES ET DES ACQUISITIONS ÉTRANGÈRES ET CHRÉTIENNES DANS LA POÉSIE ANGLO-SAXONNE ET DANS LE SENTIMENT ANGLO-SAXON DE LA NATURE.

Taine, dans le 1^{er} chapitre de son *Histoire de la Littérature Anglaise*, étudiant le peuple anglo-saxon en tant que rameau détaché de la souche germanique ¹⁾, s'efforce de retrouver en lui les caractères communs de la race, en particulier ceux qui frappent le plus chez les Scandinaves, tels qu'ils sont peints par eux-mêmes dans leur vieille littérature et tels qu'ils apparurent sur leurs barques de pirates, du VIII^e au X^e siècle aux yeux épouvantés des Occidentaux : férocité joyeuse et sans bornes, absolu mépris du danger, ruse et audace effrénée, passions irrésistibles. Ces traits, Taine les retrouve dans les chefs et rois anglo-saxons aux premiers siècles de leur histoire, dans Penda le Mercien, dans Tosti et Sweyn, les frères d'Harold, et dans bien d'autres : les Saxons rivalisent de férocité avec les Normands eux-mêmes, témoin l'accueil fait à Lodbrog par Ætla, roi de Northumbrie, et les massacres de la Saint-Brice. Après des siècles de vie sédentaire, après même l'adoption de la foi chrétienne, ces Germains demeurent longtemps encore des barbares, « vingt fois le vieil instinct farouche reparaît sous la mince croûte du christianisme ». Cependant la noblesse réelle de sentiments qui, même chez les Germains primitifs et les Scandinaves, s'alliait assez curieusement à la ruse et la cruauté, devait, dit-il, se développer chez les Anglo-Saxons après leur conquête de la

¹⁾ Les Anglais emploieraient ici le mot « Teutonic » pour désigner la souche germanique, « Teutonic » englobant « Scandinavian » et « Germanic ». Nous nous conformerons à l'usage français en prenant germanique comme terme générique.

terre nouvelle et au contact de la civilisation représentée surtout par l'Eglise ; leur tempérament, « par sa tristesse, par son aversion pour la vie sensuelle et expansive, par son penchant pour le sérieux et le sublime », était en accord profond avec le génie du christianisme. Retrouverons-nous dans la poésie anglo-saxonne l'inspiration de l'Edda, simplement un peu adoucie et humanisée ? Le paganisme primitif survivra-t-il, dans quelle mesure et sous quelle forme ? Servira-t-il à expliquer le sentiment qu'ont les Anglo-Saxons de la nature ?

Notons d'abord que les monuments les plus anciens de la poésie germanique, y compris les poèmes eddiques, ne remontent pas à une époque de pur paganisme, que ceux qui apparaissent comme très primitifs datent en réalité d'une époque déjà christianisée ou indirectement influencée par le christianisme et que nous ne pouvons, par suite, atteindre par eux toute l'âme païenne¹). Les poèmes mythiques eux-mêmes, illustrant les vieilles croyances, sont déjà des œuvres littéraires où l'imagination de l'auteur travaille sur des souvenirs et des traditions ; mais la rudesse primitive n'en a pas complètement disparu avec la foi. Le paganisme a longtemps encore assez de force vive pour envelopper et comme pénétrer le dogme chrétien : En Scandinavie, pendant un siècle ou deux, « Christ [fut] un goð tout comme Thor et Odin »²). Et il reste assez de sincérité païenne au poète pour que son œuvre ait pour nous une valeur documentaire encore fort grande ; à défaut de ses croyances, quand celles-ci, à la limite, ont tout à fait disparu, il traduira du moins, encore toutes vibrantes, ses émotions devant les choses, ses terreurs, ses angoisses, ses voluptés, ses désirs, ses curiosités ; les rapports entre l'univers et lui, entre lui et les animaux, les plantes, les rocs, les eaux mouvantes, les feux follets, tous les aspects de la terre et de la mer ne seront pas complètement transformés par la seule disparition des Ases et de leur ciel divin ; le souvenir des géants leur survivra, et dans une mesure plus grande encore survivront les nombreux petits génies, protégés par leur petitesse et leur nombre, qui seront longtemps encore inaccessibles au fond

¹) Sur cette question, évidemment capitale, voir Chantepie de la Saussaye « *The Religion of the Teutons* » (trad. Voss, Lond. 1902), Axel Olrik *Nordisches Geistesleben in heidnischer u. frühchristlicher Zeit*, 1908 et Maurice Cahen « *Le mot ' Dieu ' en scandinave* », Ch. I : « *Les Conditions historiques* ».

²) M. Cahen, *op. cit.*, p. 5. La « prima signatio » préparatoire au baptême, qu'accordait l'Eglise aux païens avant leur entrée définitive dans son sein, était la reconnaissance implicite de cet état de demi-paganisme si général en Scandinavie au X^e siècle.

de leurs cachettes, le long des falaises brumeuses ou parmi les ajoncs des marais. Longtemps encore ils attendront et sauront, après des siècles de civilisation chrétienne, répondre aux sollicitations de l'âme populaire et même parfois à l'appel du poète : celui-ci n'aura aucune hâte à les renier, il conservera précieusement la clé de leur langage et les associera même volontiers à sa foi nouvelle. En Angleterre comme en Scandinavie, il y aura un amalgame fort curieux de paganisme et de christianisme, dans la littérature comme dans les institutions religieuses et les rites, et de même que les fêtes printanières en l'honneur de la déesse Eastre seront converties sous le même nom (Easter) en la grande solennité chrétienne de Pâques, de même il y aura souvent une confusion piquante dans la poésie et dans l'art des thèmes et légendes des deux religions rivales ; témoin la croix de Gosforth ¹⁾ et ses remarquables décorations sculpturales où, selon Bugge et d'autres, le même personnage peut indifféremment représenter le dieu Viðar affrontant le dragon Fenrir ou le Christ combattant le Malin ²⁾, où ailleurs, la même femme assise près d'un homme étendu peut figurer Frigg pleurant la mort de Balder ou la Création personifiée de Cynewulf, pleurant celle du Christ ³⁾.

De même, dans le poème prophétique islandais de la *Völuspa*, qui présente une explication d'ensemble de l'origine et de la fin du monde, les thèmes chrétiens se déguisent sous le langage mythologique des chanteurs de Thor et d'Odin : « Dans la *Völuspa*, écrit E. H. Meyer ⁴⁾, se réunissent comme en un bassin les deux courants spirituels importants du Nord à l'époque où on se détourne du paganisme pour embrasser le christianisme. Son auteur se trouve face à face avec une nouvelle doctrine et une ancienne discipline technique ; celle-là lui fournit des idées grandioses mais étrangères ; celle-ci le contraignait

¹⁾ Monument découvert par l'Archéologue anglais George Stephens, professeur à l'Université de Copenhague. Il a décrit et interprété ce double monument dans les *Aarbøger for nordiske Oldkyndighed*, 1884.

Voir aussi S. Bugge (*Home of the Eddic Poems*, p. LXV et XLVIII-L). Axel Olrik, *Ragnarök*, Berlin, 1922, p. 9 sq.

²⁾ Le guerrier est représenté une pique à la main, face à face avec la gueule ouverte du monstre (un monstre double, dont les deux têtes opposées sont reliées par deux corps de serpents entrelacés).

³⁾ La femme est assise et tient une coupe à la main dont elle semble verser le contenu en manière de libation funéraire. Elle pourrait représenter encore, en tant que sujet païen, nous dit Bugge, la déesse Sigyn près de Loki enchaîné.

⁴⁾ *Mythol. d. Germanen*, p. 436.

d'exprimer à la manière des Scaldes les idées même les plus étrangères au moyen des transpositions mythologiques habituelles... Ce ne sont pas seulement des détails chrétiens qui apparaissent, mais des poèmes tout entiers d'inspiration chrétienne revêtus d'un style païen. » Le mélange de ces deux éléments, païen et chrétien, réalisé plus intimement encore dans la poésie anglo-saxonne que dans la poésie eddique (où, malgré l'époque peut-être tardive, ix^e et x^e siècles, à laquelle furent composés ces poèmes, le paganisme prédomine) aura pour nous une signification particulière, car, en mesurant aussi exactement que possible la proportion des deux éléments, la portée et le sens de l'un et de l'autre, nous réaliserons une première explication du sentiment anglo-saxon de la nature. Ce sentiment a-t-il ou non une origine païenne, s'est-il développé sous l'action du christianisme, ou a-t-il été comprimé par lui ? A-t-il évolué dans le même sens ou a-t-il subi une déviation ? Quels caractères primitifs a-t-il pu perdre, ou quels caractères nouveaux acquérir ?

CHAPITRE II.

POÉSIE EDDIQUE ET POÉSIE ANGLO-SAXONNE.

A. *Thème de l'origine du monde.*

Rien ne pourra nous éclairer mieux, en cette matière si complexe, qu'une comparaison immédiate entre la poésie scandinave la plus ancienne — l'Edda — et la poésie anglo-saxonne, que des rapprochements entre elles aussi appropriés que possible par la similitude des thèmes. Sans doute une similitude complète des thèmes sera-t-elle rare, sinon introuvable, car la poésie norroise étant par excellence « épique » ne chante guère que les combats terribles de ses héros ainsi que leurs frénétiques passions et la nature intervient rarement comme motif isolé ; cependant le poème de la Völuspa, à la fois exceptionnel par son sujet et représentatif par sa substance poétique, nous fournira un point de comparaison inappréciable. Cette prophétie islandaise de la destruction (puis du rajeunissement) du monde a, comme les poèmes anglo-saxons que nous étudierons en regard, le double privilège de fondre ensemble deux philosophies opposées ¹⁾ et de traduire

¹⁾ Telle est du moins la conception que l'on pourrait appeler « moderne », tandis que Müllenhof et son antique école, au contraire, considérant dans le poème un fond primitif exclusivement païen, avaient rejeté comme interpolés tous les passages portant des traces d'influence chrétienne. H. Meyer, au contraire, et Sophus Bugge (*Home of Eddic Poems*, p. xxx, etc.) vont jusqu'à attribuer à la Völuspa des sources chrétiennes, Bugge affirmant même, pour des raisons linguistiques souvent spécieuses et fragiles, que le poème fut « composé en Angleterre au x^e siècle ». Mogk (*Paul's Grundriss der Germ. Phil.*, Vol. II, Ch. VI.) regarde l'œuvre comme païenne, mais influencée cependant d'une manière générale et diffuse par le Christianisme. L'école la plus récente, en revanche (Magnus Olsen, Eric Noreen, etc...), s'efforce à démontrer, depuis la découverte de la pierre d'Eggjum (1917) [où apparaît à la date de 750 environ une langue déjà très évoluée (avec toutes les syncopes)

des abstractions par des images mythiques. Mais elle possède en outre cet avantage de rester, dans quelque incertitude que nous soyons sur sa date véritable¹⁾, beaucoup plus proche du paganisme et de parler encore le langage vivant des dieux évanouis. On y sent, même dans les passages où apparaissent le plus les influences bibliques²⁾ et surtout dans le tableau qu'elle nous peint du chaos et de la naissance du monde, la présence alerte des esprits :

et identique à celle de l'Edda], que les poèmes eddiques — Völuspa comprise — remontent un ou deux siècles plus haut qu'on ne le croyait jusqu'ici.

Dans ces conditions la Völuspa serait donc beaucoup plus païenne que ne le prétendaient Meyer et Bugge.

¹⁾ Mogk qui se trouve à mi-chemin entre les deux extrêmes semble admettre avec Hoffory (*Edda-Studien*) que le poème fut écrit vers 950, « wie Hoffory mit grosser Wahrscheinlichkeit gezeigt hat », et en Islande, ce qui suffirait à expliquer les influences chrétiennes, en raison des relations actives qu'avaient à cette époque les Islandais avec les Celtes et les Anglo-Saxons.

²⁾ Ces influences apparaissent nettement dans le motif de l'appellation du Jour et de la Nuit (cf. Genèse, ch. I, versets 5 et 8) et dans celui de la création de la race des nains ou hommes créés de la terre par les Ases... (Dvergatal). Mais Mogk fait très justement remarquer que ces ressemblances évidentes avec les thèmes bibliques n'impliquent pas du tout que les passages en question soient interpolés. Il croit, pour lui, à l'unité du poème, « même s'il y a des interpolations » (wenn es auch nicht frei von Interpolationen ist). Puis, avec une certaine inconséquence, semble-t-il, il admet fort bien que le Dvergatal (v. II-16) ne soit pas primitif. Pour les vers sur les fils de Bor, créant le monde — que Heusler accepte comme primitifs — il n'a qu'une très légère hésitation (schwerlich gehören auch... dazu). Quoi qu'il en soit, ces distinctions ne reposant que sur des impressions personnelles des critiques, nous nous abstenons de détacher du texte dans les passages que nous citons, le moindre élément, puisqu'au point de vue de la conception de la Nature, qui seul importe pour nous, le poème nous semble d'une inspiration homogène. Du reste, le passage regardé comme interpolé dans notre première citation est classé par Finnur Jonsson dans son édition, *Halle* 1888 (que nous suivons ici) parmi les interpolations « du 1^{er} degré » c'est-à-dire parmi les plus anciennes des trois catégories qu'il distingue. Nous nous bornons à mettre ce passage, comme Jonsson lui-même, entre crochets [].

Au point de vue de l'inspiration, on est forcé de reconnaître en effet que les passages « interpolés » témoignent d'un esprit mythique aussi frappant que les autres, et il est curieux de constater ici qu'une des images essentielles contenue dans la « 2^e strophe » :

Le soleil ne savait pas où il avait sa maison
 Les étoiles ne savaient pas où elles avaient leur demeure
 La lune ne savait pas jusqu'où s'étendait sa puissance

se retrouve sous une forme à peu près identique chez un des poètes les plus inspirés de notre temps, Jules Romains, « fondateur » de « l'Unanimisme » qui

Au commencement des âges, quand Ymir demeurait,¹⁾
 il n'y avait ni sable, ni mer, ni vagues fraîches,
 il n'y avait pas de terre ni de ciel là-haut,
 il y avait un abîme béant, mais point d'herbe.

Avant que les fils de Bor aient soulevé le sol plat,
 eux qui façonnèrent la terre magnifique;
 le soleil brilla, sortant du Sud, sur les pierres des demeures,
 Alors le sol fut verdoyant d'herbe verte.

[Le soleil jaillit du Sud avec sa lune
 à main droite, sur la lisière du ciel
 le soleil ne savait pas où il avait sa maison,
 les étoiles ne savaient pas où elles avaient leur demeure²⁾
 la lune ne savait pas jusqu'où s'étendait sa puissance.

Alors toutes les Puissances se rendirent à leurs sièges,
 tous les Dieux suprêmes, et tinrent conseil,
 à la nuit et aux nouvelles lunes ils donnèrent des noms,
 ils nommèrent le matin et le midi du jour,
 l'après-midi et le soir, pour pouvoir compter les saisons.]

Les Ases s'assemblèrent sur la plaine d'Itha,
 y bâtirent des hauts autels et des temples,
 construisirent des forges, fabriquèrent des trésors
 façonnèrent des tenailles et firent des outils.

Ils jouèrent aux dames dans l'enceinte et furent joyeux.
 l'or ne leur manquait nullement.
 (Ainsi en fut-il) jusqu'à ce qu'arrivèrent trois filles de géants
 d'une formidable puissance, (venues) du Jotunheim.

A cette scène très dramatisée, rapide et vive, de l'universelle genèse nous ne pourrions qu'opposer, plutôt que comparer, des tableaux anglo-saxons de la création du monde qui sont tous, nettement, d'inspiration

a eu le privilège de retrouver en plein XX^e siècle le sens du mythe: « La place ne sait pas où est le centre de la ville » (*Puissances de Paris*, La Place de l'Etoile) ou encore, sous une forme voisine (*ibid.* La Place de la Bastille:) « La place peine à fondre ce tumulte dans son animation. Elle n'a guère conscience de tant de rythmes. Ce qui l'atteint, c'est l'effroi des hommes sur la chaussée immense... » Le mythe, à toutes les époques, s'exprime, quand il est sincère, de manière semblable; ce qui le caractérise en effet, c'est la spontanéité de la personnification, de l'« animation ».

¹⁾ Jonsson, Bugge, Heusler: þars Ymer bygðe.

²⁾ Ce vers est classé par Jonsson parmi les interpolations du 2^e degré.

chrétienne et dont le caractère est surtout l'ampleur et la gravité. Le poète s'applique à suivre l'Écriture et à en reproduire l'esprit. Cependant il fait aussi effort d'imagination pour élargir la scène ou pour en rehausser l'effet pittoresque, et dans cet effort fait appel à tous ses souvenirs littéraires qui sont encore mêlés de paganisme; c'est ainsi qu'il émaille ses descriptions bibliques d'expressions germaniques comme le Milieu du Monde (littéralement « l'enclos du milieu » Middangeard)¹⁾, le gardien du trésor (hordes weard), le gardien du royaume (heofonrices weard, bien que heofonrice traduise : regnum cæli), le guerrier au javelot, la mer (garsecg)²⁾. Mais il ne suffit pas

¹⁾ Pour ce qui subsiste de sens païen dans ces expressions germaniques appliquées à la cosmologie chrétienne, voir Keyser (*Infl. of Christ. on Vocab. of Old English Poet.*) Ch. VII. The Deity et VIII: The world, Angels and Devils. Pour traduire les deux mots latins « mundus » et « sæculum » qui exprimaient l'un la réalité physique du monde, l'autre son aspect moral et humain, les dialectes germaniques ont employé woruld (l_*wer-aldi, hominis ævum) pour « sæculum », et pour « mundus » tour à tour « heimr » (vieux-norrois) et middangeard (à la fois en A. S., en v.-norr. miðgarðr, et en v. h. all. mittilgart). Ce dernier mot est employé du reste avec un sens flottant, correspondant quelquefois aussi à sæculum. C'est que le sens païen et précis en a à peu près complètement disparu, tandis que d'autres mots, tels que wyrd en conservent encore quelque chose de saisissable. Cf. p. 27 et 30.

²⁾ « Gâr-secg » a fait couler des flots d'encre, en dépit desquels nous revenons à l'interprétation traditionnelle « spear-man » (Bosworth) homme au javelot. Sweet (*Engl. Stud.*, II, 314 sq.), s'insurgeant contre cette tradition, qui fait évidemment intervenir des influences classiques, voit dans « gar-secg » une transposition pure et simple, par métathèse, de l'adj. norrois gâsric = rageur. Cette interprétation est trouvée inacceptable, pour des raisons phonétiques et autres, par Bugge (*Zachers Zeitschrift*, Vol. IV, p. 192) et par Sarrazin (*Paul u. Braune, Beiträge*, XI, p. 175). Le premier fait remarquer que le 2^e élément du composé « secg » est traduit par « salum » dans les deux glossaires d'Epinal et d'Erfurt, et cette interprétation qu'il croit découvrir (alors que ces deux passages des glossaires se trouvent déjà cités dans Bosworth) lui paraît tout à fait sûre et suffisante; il avoue par contre son impuissance en ce qui concerne le premier élément: gâr. Le second, Sarrazin, applaudit à la « découverte » de Bugge et croit pouvoir expliquer gâr par une adaptation de v. n. garð tel qu'on le trouve dans les composés: landgarðr, braungarðr, grundargarðr qui ne sont que d'autres désignations de l'océan. Mais nous avouons ne pas comprendre comment garð- pourrait prendre en A. S. la forme tout à fait surprenante gâr(sans d final et avec voyelle longue) au lieu de la forme naturelle geard. Le prétendu original norrois, du reste, n'est nullement attesté. De plus, la traduction des glossaires (interprétation qu'on ne retrouve nulle part ailleurs) ne nous semble que refléter, et avec une certaine timidité, le sens dérivé et général de la kenning, tout à fait dépouillé de son caractère métaphorique et étymologique. Elle ne suffit donc pas à justifier l'introduction d'un sens nouveau pour le mot « secg ».

de ces simples vocables pour donner une coloration païenne à l'ensemble, et le ton reste avant tout celui d'un chrétien qui veut glorifier son Dieu dans le spectacle de ses œuvres. Dans le fragment de Cædmon rapporté par Bède, l'inspiration demeure toute naïve ¹⁾, dans la première Genèse (earlier Genesis) qui lui est généralement attribuée ²⁾, le ton est plus élevé : le poète sait tirer parti des traits descriptifs de la Bible le plus souvent en condensant encore et ramenant de force les versets à la brève mesure de ses vers, quelquefois en ajoutant un sobre trait :

- Il n'y avait rien encore qu'une ombre ténébreuse,
rien de créé, mais l'abîme immense
105 béait profond et sombre, étranger au Seigneur,
vide et vain ; sur lui jeta les yeux
le roi ferme en son cœur ; il contemplait ce lieu
sans joie : il vit le nuage noir
pesant sur l'éternelle nuit, ténébreux sous les cieux,
110 blême et désert, tant que cet univers
n'était point né du verbe du roi glorieux.
Il fit d'abord, le Seigneur éternel,
(lui) gouvernail de toute créature, (et) la terre et le ciel,
dressa le firmament et fonda puissamment
115 cette terre spacieuse,
le maître tout puissant : La terre encore n'était,
(ni) l'herbe, verdoyante : l'océan couvrait (tout)
noir sous l'éternelle nuit, au large et au loin,
vagues blêmes. Alors dans une gloire de lumière
l'esprit du gardien des cieux se mut sur les flots
avec une grande rapidité. Le Maître des Anges ordonna,
le donneur de vie, que la lumière surgît

¹⁾ Maintenant il nous faut chanter les louanges
du Gardien du royaume céleste

la puissance du Maître et sa pensée
l'œuvre du Père glorieux — comment il fit naître,
le Seigneur éternel, toutes les merveilles.
Il fit d'abord pour les fils des hommes
le ciel pour (leur servir de) toit (lui) le Saint créateur,
ensuite, il créa le Milieu du Monde ;
lui, le gardien de la race des hommes, seigneur éternel,
(il créa) la terre pour les héros, lui, le Roi tout-puissant.

Cf. Sweet *A. S. Reader*, X et XXX, A.

²⁾ Cf. Ten Brink, *Engl. Lit.*, I, Trad. Kennedy, p. 41-39.

sur l'espace immense ; vite fut accomplie
 la volonté du haut roi : pour lui la lumière sacrée
 125 se répandit sur le désert, comme avait ordonné le créateur.
 Puis le Seigneur des Victoires sépara sur les flots
 la lumière des ténèbres et l'ombre de l'éclat.

Le court passage de Beowulf (90-98) relatant la création du monde est inspiré aussi de très près par la Bible¹⁾.

Dans les « Merveilles de la création », poème philosophique où les souvenirs classiques se mélangent à la pensée chrétienne, le poète est plus soucieux encore de dégager des idées que d'évoquer de grandes images ; ce qui le frappe le plus, c'est l'ordre rigoureux qui règne dans l'univers :

Ecoute maintenant cette histoire et fixe — la dans ton esprit !
 Oui, au commencement le Père tout puissant,
 le haut gardien du trésor, fit le ciel et la terre,
 40 le spacieux fond de la mer, les créatures brillantes
 qui maintenant dans la douleur sous la main du Maître
 font monter et exaltent la joie sacrée,
 car il associa toutes choses, celui qui sut bien (faire ce qu'il fit)
 de telle sorte les unes avec les autres que chacune dût observer
 la règle stricte que lui fixa le pilote,
 selon des modes variés d'un bout à l'autre de la vaste création.
 Ainsi apportent elles au monde la beauté,
 la gloire du Seigneur et la magnificence de ses œuvres,
 l'éloge éclatant aux siècles immenses ;
 50 elles accomplissent fermement la parole éternelle du maître
 à la place première qu'il leur a fixée.

Il y a là une fermeté de pensée et une ampleur de vision qui font

¹⁾ Il parla, celui qui savait
 conter l'origine des hommes depuis les temps lointains,
 il dit que le Tout-puissant fit la terre,
 la belle et brillante plaine, que l'eau encercle
 et fixa, exultant en sa victoire, l'éclat du soleil
 95 et de la lune pour éclairer les habitants de la terre
 et orna les régions terrestres
 de branches et de feuilles ; (il) créa aussi la vie
 pour toutes les espèces qui, vivantes, se meuvent.

Sur ce sujet, cf. Fr. Klæber, *Die christlichen Elemente im Beowulf. Anglia*, XXXV, p. III.

inévitablement songer au *De Natura Rerum* de Lucrèce¹⁾. L'esprit mythique, d'autre part, y est neutralisé par la préoccupation philosophique. Aldhelm, au contraire, dans son poème latin « *De Creatura* », et son traducteur anglo-saxon²⁾, tout en puisant leur inspiration sensiblement au même fonds biblique et classique³⁾, s'efforcent de dramatiser leur sujet et, en prêtant la parole humaine à la nature, tentent de lui communiquer la vie :

Eternel est le Créateur qui maintient à présent cette terre
par un pilier, et gouverne cet univers ;
puissant est le seigneur, le roi en toute justice,
seul maître de toutes choses — de la terre et du ciel —

5 il les régit et les gouverne, tandis qu'il se meut tout autour d'elles
du dehors.

C'est lui qui m'a fait de manière merveilleuse au commencement,
quand tout d'abord il créa ce monde ;
il m'ordonna de demeurer longtemps éveillé
afin que je ne dormisse jamais plus,
10 et soudain le sommeil me saisit,
mes yeux se ferment en hâte.
Ce Milieu du Monde le Seigneur puissant
le fait en tous lieux se mouvoir par sa force
et moi, sur l'ordre du maître,
15 j'embrasse tout cet univers du dehors.

Malheureusement ici les maladresses de traduction et les chevilles trop nombreuses qui sont introduites nuisent à la beauté du thème, et il ne suffit pas du procédé de la personnification pour recréer un

¹⁾ En particulier au livre V où revient sans cesse l'idée de la fixité de l'ordre qui régit le monde, et les vers 45 et 50, 51 de notre poème rappellent d'assez près les vers de Lucrèce.

Certum ac dispositumst ubi quicquid crescat et insit
V, 131
et certa ratione geri rem atque ordine certo

V, 1439

²⁾ Le poème anglo-saxon — Enigme 41 du Codex Exomensis — est une adaptation du poème latin où un vers latin est reproduit à peu près régulièrement par deux vers anglo-saxons. Cf. Tupper *The Riddles of the Exeter Book*, 1910, p. 161.

³⁾ D'inspiration classique non seulement par les allusions mythologiques (aux Cyclopes, à Vulcain, au Tartare, au Zéphir) mais par le style même qui fait songer surtout à Ovide.

mythe, car les efforts combinés du poète et de l'adaptateur pour pénétrer dans l'intimité des choses et introduire des sensations vives dans leur peinture ¹⁾ demeurent trop exclusivement littéraires et manquent de spontanéité. Nous sommes loin ici du jaillissement puissant et plein de fraîcheur du début de la *Völuspa* : dans cette représentation de la naissance des astres et des êtres, la poésie anglo-saxonne nous

- 1) Je suis plus douce encore au palais
 que le pain d'abeilles que tu mélangerais au miel,
 60 plus amère aussi que l'absinthe grise
 qui croît ici dans les bosquets.

 Je puis voler plus promptement que le pernex ^{*)}
 ou l'aigle ou le faucon ne le pourra jamais
 non plus que le zéphir, le vent rapide
 qui si prestement peut en tous lieux aller;
 70 la limace est plus vite que moi, le ver de terre plus rapide
 et la grenouille de marais plus prompte à la course;
 le fils du fumier est plus leste en sa marche,
 que nous appelons du nom de charançon.
 Je suis plus lourde de beaucoup que la pierre blanche
 75 ou qu'une grosse masse de plomb;
 plus légère de beaucoup que le ver minuscule
 qui marche sur l'eau à pieds secs.

*) Il suffirait du seul mot « pernex », méprise curieuse du traducteur poète qui a vu dans le « pernix » du texte latin

Plus pernix aquilis Zephir velocior alis

un substantif désignant un oiseau, pour conclure au caractère d'emprunt de la science de l'auteur. Cette énigme est avant tout, quoi qu'en dise Moorman, un exercice littéraire; un des rares passages personnels est celui qui forme la courte énigme 67, laquelle fait partie du même groupe « Création » : Enigmes 41, 67, 94 (cf. Tupper, Notes), mais est plus éloignée du texte latin :

Je suis plus grande que cet univers,
 plus petite que le ver de la gale, plus lumineuse que la lune,
 plus rapide que le soleil. Toutes les mers,
 [tous] les flots reposent en mon sein [ainsi que] le giron de la terre,
 les vertes plaines; je touche à l'abîme,
 descends jusqu'à l'enfer, monte au delà des cieux,
 de la demeure de gloire; de loin je dépasse
 la patrie des anges, j'emplis la terre,
 tout le Milieu du Monde et (aussi) les océans,
 de mon [seul] être, immensément. Dis comment je m'appelle.

apparaît par rapport à la poésie eddique comme profondément déchue de ses origines mythiques, mais comme ayant, d'autre part, acquis des qualités nouvelles dont quelques-unes précieuses : la gravité, le sens religieux de la beauté des grands spectacles et le besoin de trouver une explication vraie des phénomènes les plus mystérieux.

B. Thème de la destruction du monde.

Poursuivons notre étude parallèle dans la seconde série de tableaux cosmiques que nous offrent, en regard, la *Völuspa* et les poèmes anglais et nous découvrirons plus encore. Peu à peu se dégageront à nos yeux les caractères essentiels de ce sentiment complexe qu'eurent de la nature les Anglo-Saxons. Après le récit des origines du monde et de l'arrivée des Dieux commence la vision sibylline de la *völva* ou prophétesse : celle-ci annonce tour à tour à Odin qui l'interroge la mort de Balder, la chute des dieux, la corruption des hommes, l'ère des meurtres et des trahisons, l'ère des tempêtes, l'ère des loups, enfin la destruction de l'univers (avant que de nouveau, par le retour final de Balder, le monde soit régénéré). Dans cette grande scène de l'effondrement du monde, le poète norrois, se dégageant à peine du mythe où il se complaît et où il puise sa force, ayant à peine le loisir de décrire ou de contempler, fait un récit haletant des événements multiples et pressés :

Qu'advient-il des Ases ? qu'advient-il des Elfes ?

Toute la terre des géants retentit. Les Ases s'assemblent,

Str. 48 Les nains gémissent devant leurs portes de pierre,
eux, les familiers des rochers. Savez-vous, savez-vous ce qui
se passe ?

Str. 50 Hrym arrive de l'Est sur son char, il tient devant lui son
bouclier de tilleul.

Le monstre géant s'avance en sa colère formidable,
le serpent bat les flots et un aigle crie.

Str. 51 Bec pâle¹⁾ déchire les cadavres. Le vaisseau clouté est lancé.
une barque vient, partie du Nord²⁾ ; viennent les hommes
de Muspell³⁾

¹⁾ Le vautour.

²⁾ Leçon Bugge-Jonsson: *Kjoll fer norþan*.

³⁾ Leçon Bugge-Jonsson: *mono Heljar Muspill* (même mot que Mus-

ils traversent la mer et Loki tient le gouvernail ;
la foule des déments se précipite derrière le loup, tous (à la fois),
dans leurs rangs est le frère de Byleist

Str. 52 Surt arrive du Sud avec un brandon,
le soleil luit (jailli) de l'épée des dieux de la mort :
les rocs de granit se brisent et les géants se hâtent,
les héros foulent la route du royaume des morts, le ciel se fend.

Les traits sont rapides mais saisissants. Une sorte de refrain fatidique

Furieusement aboie Garm devant la caverne du Rocher,
la corde se brisera et le loup courra (en liberté)

rehausse encore le caractère sibyllin de la vision qui se termine par l'évocation de l'embrasement universel ¹⁾.

Mais ces derniers vers, uniquement descriptifs, ont moins de caractère et de puissance que ce qui précède, car c'est bien dans le drame mythique ²⁾ que le poète scandinave excelle ; c'est le mythe dont il n'a jamais perdu le sens, qui renaît spontanément en son esprit et qui domine tout ; toutes les idées, toutes les images épousent la forme mythique et la nature elle-même ne peut entrer dans la four-

pilli), voir Braune « Muspilli » P. u. B. Beiträge, XL, 1915. Le géant Muspell qui habite un monde de feu (Muspells heimr) personnifie le feu destructeur. Il faudrait donc, d'après Braune, renoncer à l'explication philologique de Bugge, Detter et Hagen qui interprètent le mot Muspilli dans le sens de prophétie. (D'après Sivert N. Hagen, en effet, « *Muspilli* », *Mod. Phil.*, vol. 1, 1903-1904, Muspilli ne serait que la traduction d'oraculum (muth : mouth : os), interprétation qui paraît bien faible). Le *Real-Lexicon* de Hoops (1916-1917) se rallie à l'interprétation mythique (de Braune) qui semble bien la meilleure.

¹⁾ 57 Le soleil commence à noircir ; la terre s'enfonce dans la mer,
les claires étoiles s'enfuient du ciel,
le feu et la vapeur font rage ensemble,
la haute flamme se joue tout contre le ciel.

²⁾ Ce caractère mythique de la poésie norroise — et particulièrement de l'Edda, — qui nous frappe si vivement a frappé aussi l'auteur d'un livre tout récent (*The Elder Edda and Ancient Scandinavian Drama*, by Bertha S. Phillpots, Cambridge Univ. Press, 1920) qui a essayé de montrer fort curieusement que les poèmes en ljoðahàttir étaient des fragments de drames rituels, païens et populaires, joués chaque année aux fêtes de mai. Nous ne pouvons prétendre à juger de la valeur intrinsèque de cette thèse, dont les spécialistes ont apprécié diversement la portée, mais nous notons ici avec intérêt, entre cette étude et la nôtre, une certaine analogie de conceptions qui peut porter sur l'inspiration des poèmes autant que sur la forme.

naïve de cette imagination nordique qu'en s'y transfigurant, en abandonnant ses traits paisibles ou graves pour prendre un aspect tourmenté, violent, convulsé. La nature dans les poèmes eddiques est conçue à l'image des monstres ou des nains, des fées agiles, des elfes malicieux, des géants formidables qui l'habitent dans le rêve du poète ; elle est engendrée par eux, plus qu'elle ne les engendre. Cette déformation du sentiment de la nature semble être la revanche d'une imagination révoltée contre une réalité trop glaciale et monotone. Pour réagir, elle crée des spectacles d'un caractère opposé : des cataclysmes apocalyptiques, des embrasements terribles, des flamboiements mystérieux, comme dans la scène du réveil d'Angantyr¹).

De même qu'elle exagère ou transpose ce caractère terrible de la nature, la poésie eddique aime parfois imaginer des féeries gracieuses, des scènes d'une curieuse irréalité « Alors (apparurent les Valkyries) haut dans les airs et casquées, chevauchant dans les prairies du ciel : et leurs cottes de maille étaient tachetées de sang, et des pointes de leurs lances jaillissaient de lumineux rayons »²). Mais au milieu de ces traits gracieux, on le voit, se glissent

¹) Le motif de la conflagration universelle, ainsi que le fait observer Chantepie de La Saussaye (*op. cit.* p. 130), est beaucoup plus d'origine chrétienne que d'origine païenne, mais le poète païen, dans la *Völuspá* comme dans le *Muspilli*, le développe et l'adapte à ses propres mythes. Ici, il ajoute au moins aux éléments apocalyptiques (*Apoc.*, Ch. VIII) l'image du crépitement du feu et du mélange de feu et de fumée (ou plus exactement de vapeur de cendres « eimr », différent de « gufa » vapeur d'eau bouillante). Cette précision est intéressante, moins cependant que celle qui apparaît dans la description des flammes errantes qui hantent le tombeau d'Angantyr. La fille d'Angantyr, Hervar, apprenant la vérité sur son origine et sur la mort de son père, veut demander au fantôme de celui-ci son épée magique pour le venger : elle erre seule en pleine nuit autour des tombeaux des rois (« haugar » ou tumuli), parmi des éclairs et des feux volants. Le berger auquel elle demande le chemin des haugar refuse de la conduire et s'écrie : « Sot est celui qui vient ici dans la nuit noire — les feux courent de tous côtés — les tombeaux s'ouvrent — champs et marais flamboient — courons plus fort » ; ces deux derniers vers revenant deux fois encore — dans la bouche d'Angantyr — comme une sorte de sinistre refrain. (Comparer Leconte de Lisle : « L'épée d'Angantyr », Poèmes Barbares). Ce poème, qui se trouve dans la *Saga d'Hervar*, appartient encore au groupe eddique (cf. Golther, *Nord. Lit.-Gesch.*, p. 52), et serait même l'œuvre, selon Vigfusson-Powell, du poète d'Helgi. Cf. *Eddica minora*, p. 14, sh. 5 (*Hervarar saga ok Heiðreks*).

Voir encore, dans le *Helgakviða Hundingsbana* : aux pieds d'Helgi, assis sous le Roc de l'Aigle, après le massacre de ses ennemis, des éclairs jaillissent et des flammes courent bondissantes.

²) *Helgakviða Hundingsbana*, I, Str. 16.

presque toujours d'autres traits, effrayants et tragiques ou parfois d'un comique grimaçant non moins sinistre ¹⁾. C'est que jamais le poète ne peut suivre longtemps des yeux un même spectacle ; son imagination l'en arrache avec violence et, le harcelant, le contraint de passer à un autre, puis un autre, toujours plus étranges et irréels. Aussi les rares visions vraies que nous avons de cette nature du Nord sont-elles d'une soudaineté, d'une fugacité qui étonnent ; et toujours se fondent-elles dans d'autres visions purement imaginaires ²⁾ : ces paysages de monts escarpés, de neiges, de torrents et de rocs sont à peine aperçus, s'évanouissent comme par enchantement devant les norines, les fées ou les tueries des héros ; les « vallons couverts de rosée », les « pentes sombres » sont parcourus à une vitesse folle par les chevaux des guerriers ³⁾ « ébranlant la mer de brume sur leur passage ». Les loups et les ours paraissent, mais pour menacer ou effrayer, comme un présage sinistre et bref ⁴⁾. Les corbeaux sont noirs et perchent sur les hautes branches, mais ils parlent, prophétisent, avertissent ⁵⁾ ; les aigles crient, mais se mêlent aux destins des héros ; la réalité ne se suffit pas, ne suffit jamais au poète qui la complète, l'orne, la tronque ou l'enlaidit, la disloque, la transpose, mélange à elle l'irréalité la plus fantastique ; les tombes s'ouvrent, les morts

¹⁾ Par exemple dans la *Loka-Senna*, où les railleries contre les Dieux mêlées d'injures grossières, de sarcasmes blessants, de réflexions sacrilèges, sont d'un effet déconcertant : le comique n'en peut apparaître qu'à des lecteurs connaissant dans la plus grande intimité l'histoire et la vie de ces Dieux ; il est contenu tout entier dans le mythe et ne s'explique que par lui.

²⁾ Ainsi, par exemple, commence le récit de la vie de Helgi : « C'était dans les jours anciens, les aigles criaient, les eaux sacrées coulaient des montagnes du ciel, quand Helgi, au cœur fort, naquit de Borghild dans Bralund. La nuit était sur la maison, vinrent les Norines façonner au héros sa vie... puissamment elles tordirent les fils du destin du fils de Borghild, tandis que les châteaux croulaient à Bralund, elles débrouillèrent le fil d'or et le fixèrent au milieu du château de la lune.

³⁾ *Helgakviða Hundingsbana*, I, Str. 47 : Mistarmarr est obscur ; peut-être « la mer de Mist » [l'une des Walkyries], cependant Cleasby traduit : the mist-sea.

⁴⁾ « Les loups, dit Gunnar avant de se rendre au palais d'Atli (Attila), ces bêtes à la robe grise, seront maîtres du trésor des Niflungs, si Gunnar périt. Les ours velus de noir mordront la couple de limiers de dents féroces, si Gunnar ne revient pas ». *Atla kviða*, Str. 11.

⁵⁾ *Helgak H.*, I, 5, 6 sq.

marchent et parlent, les vivants habitent parmi eux ¹⁾. Partout s'opère en ces récits la confusion de l'ordre naturel. La poésie apparaît dans l'Edda comme la négation de tout réalisme, car elle porte en elle l'éternelle et insouciante jeunesse du mythe. Le paganisme en elle a survécu avec toutes ses puissances de rêve ²⁾.

Qu'inspire au poète anglo-saxon le motif de l'anéantissement universel, de l'effondrement de la terre et des cieux ? Stimulera-t-il son imagination et son souvenir dans le même sens, lui suggérera-t-il de semblables visions des Ases assemblés, des nains gémissant devant leurs portes de pierre, du serpent battant les eaux, de la marche des démons avec le loup et de la fuite des géants vers les vallées sous les cieux entr'ouverts ?

Ce thème a été mainte fois traité ³⁾ par la vieille poésie anglaise

¹⁾ Cf. Le réveil d'Angantyr — le passage de la Völuspa traduit plus haut — et le poème d'Helgi: Sigrun pénètre vivante dans la tombe d'Helgi, son bien-aimé, dont le fantôme est venu à elle.

²⁾ Il ne nous appartient pas de montrer comment cet art du poète eddique trouve dans ses traditions mêmes, dans les règles de sa prosodie et de son style (lesquelles parviendront à l'époque scaldique à un degré surprenant de complication et de conventionalisme) un adjuvant souvent puissant; nous croyons cependant que c'est plutôt en dépit de cette technique savante que grâce à elle que le poète réalise ses plus beaux effets. Et c'est sans doute pourquoi les poèmes les plus anciens sont presque toujours les plus beaux. Les kenningar eddiques ont encore assez de naturel et de sincérité pour émouvoir en même temps que surprendre; celles des scaldes n'auront souvent d'autre intérêt que leur énigmatique ingéniosité, restant ainsi inaccessibles aux profanes et ramenant l'art aux limites d'un jeu pour ainsi dire hiératique. Ce qui nous intéresse ici, c'est la relation du récit eddique au lyrisme, les caractères distinctifs d'un art qui suggère plus qu'il ne conte ou ne dépeint, qui multiplie sans accumuler et dont le ressort essentiel est le mouvement, l'instabilité savamment conduite d'images fragmentaires, mais dramatiquement suffisantes. Déjà Grimm avait dit dans sa *Heldensage* (cité par Golther, *loc. cit.*, p. 56): « Ce qui les caractérise [les poèmes eddiques], c'est l'intention arrêtée de ne point développer un récit, mais de le représenter comme déjà connu, de choisir et détacher un point particulier sur lequel ils concentrent toute la lumière et tout l'éclat ». C'est là sans doute une technique, une convention, mais c'est aussi une forme d'inspiration, celle-ci étant indispensable à celle-là, et nous intéressant seule dans cette étude.

³⁾ Il est si populaire qu'il envahit aussi la prose: Cf. les « *Blickling Homilies* du x^e siècle, sermon VII sur le Jour de Pâques (qui sera le jour du Jugement dernier), sermon X, qui annonce la fin du monde, « dont la date est proche » (l'an 1000) et aussi XI sur le Jeudi saint.

Voir, pour une étude générale de ce thème, en poésie et en prose, l'étude de Gustav Grau: *Quellen und Verwandtschaften der älteren germanischen Darstellungen des jüngsten Gerichtes*. Halle, Morsbach Studien, 1908.

de manière diverse, mais toujours comme un thème chrétien. Si l'on peut parfois saisir une réminiscence mythique lointaine, le mythe dans son ensemble vivant a disparu. Le poète fait effort pour imaginer cet événement effrayant et grandiose tel qu'il doit être en réalité, c'est-à-dire qu'il tire de sa propre connaissance de l'univers, de ses sensations et de ses souvenirs les éléments essentiels du tableau. Certes, ses lectures de la Bible ou des poètes classiques le serviront ; mais dans la mesure où ces idées et images littéraires s'accorderont à sa propre vision du monde. C'est pourquoi Cynewulf, que sa grande ferveur religieuse élève souvent au-dessus des spectacles ordinaires, parviendra à l'aide de ses souvenirs des livres prophétiques et de l'apocalypse à peindre avec puissance des scènes cosmiques, des embrasements de la terre et du ciel, des chutes d'astres dans l'abîme ; cependant nous sentirons que, malgré l'admirable ampleur du mouvement, le poète ne se laisse pas entraîner par une force invincible semblable à celle de l'inspiration mythique ; il est maître de son imagination et compose avec ordre. La nouveauté surnaturelle du spectacle ne le déconcerte pas et il le crée logiquement, comme un phénomène normal dont le développement peut être suivi des yeux ; par de fréquentes répétitions, il nous en fera mieux saisir encore les différents aspects. Si l'on met à part les traits nombreux évidemment suggérés par l'Apocalypse¹⁾, tous les autres sont empruntés à l'expérience commune, à la connaissance qu'a tout homme de l'incendie, de la foudre, du vent, de la tempête. Rien qui fasse songer aux attributs merveilleux et sans rapport visible avec la réalité des dieux, des démons et des autres êtres dans la *Völuspa* et les autres poèmes eddiques²⁾. La peinture apocalyptique de Cynewulf, autant qu'elle porte la marque spirituelle de son pieux et savant auteur, conserve le caractère physique du pays dans lequel elle fut faite³⁾ ; le poète, en effet,

¹⁾ 935-936: le soleil couleur de sang (on blodes hiw) et Apoc. (7): grando et ignis mista in sanguine (8) et facta est tertia pars maris sanguis.

940: les étoiles se dispersent loin du ciel et Apoc. (10) Et tertius Angelus tuba cecinit et cecidit de coelo stella magna.

950: le nombre sept (on seofon healfa) et Apoc. (8) et Septem Angeli qui habebant septem tubas.

978: les montagnes fondront: beorgas gemeltað et Apoc. (8): 8° et tanquam mons magnus igne ardens missus est in mare.

²⁾ Bien que certains croient voir en ce passage (cf. Moorman, p. 25) des influences germaniques (Crépuscule des Dieux).

³⁾ Ce caractère original apparaît bien plus vivement encore quand on le compare à ses prétendues sources. Cook (*Mod. Lang. Notes*, June 1889)

n'a pu s'empêcher d'y évoquer les « hautes falaises, fixes et fermes remparts contre la vague, l'eau bondissante » ; la mer elle-même est associée dans toute la mesure compatible avec les exigences du motif (comme élément descriptif et comme terme de comparaison) à ce thème de l'universelle conflagration.

La création profonde retentira et devant le Seigneur marchera
la plus grande des flammes tourbillonnantes à travers l'espace
immense,

la chaude flamme crépitera, les cieux éclateront,
les astres fermes et brillants tomberont,

935 alors le soleil deviendra noir, prendra
la couleur du sang, lui qui luisait brillamment
sur l'ancien monde pour les fils des hommes,
la lune elle-même qui jadis pour la race des mortels
luisait la nuit, tombera dans les profondeurs
940 et les étoiles comme d'un commun accord se disperseront loin
du ciel

à travers la forte rafale, fouettées par la tempête.

...A travers le vaste espace
retentira la voix des trompettes

950 et de sept côtés les vents mugiront
feront entendre le bruit déchirant de leur souffle, le plus grand
des tumultes,

le monde vacillera et s'évanouira dans la tempête,

avait vu d'abord dans ce passage une imitation de l'hymne « *De die Iudicii* » dont Bède cite le 1^{er} verset dans son traité *De Metris* (Migne 90, 174) et que Stopford Brooke reproduit, vol. II, p. 319. Or, ainsi que le remarque Grau (*Morsbach Studien*, 1908: « Quellen u. Verwandtschaften der älteren germ. Darstellungen des jüngsten Gerichtes », p. 52 sq.), 8 vers seulement peuvent avoir été utilisés par le poète anglo-saxon, et de si loin! Mais surtout, ce qui nous intéresse plus particulièrement, la seule mention de la mer ou des flots que l'on trouve dans l'hymne latin est celle-ci:

Flamma, ignis anteibit iusti vultum iudicis,
Coelos, terras et profundi fluctus ponti decorans.

Qu'il y a loin de cette grêle indication (en trois mots) à l'évocation rapide mais puissante et complète, de Cynewulf! Quant aux sources indiquées par Grau, elles sont si variées, si multiples et si fragmentaires que les rapprochements ne donnent aucun résultat ou nous font remonter au texte même de l'écriture. Aucun des passages cités par lui du reste (*Pseudo Johannes. Ps. Chrysostomus, Ephraem Syllus*, etc., pp. 52-82) ne contient une évocation, si vague soit-elle, de tempête. L'originalité de Cynewulf est ici entière.

- les créatures de la terre disparaîtront avec leur vie.
 Alors les hommes seront témoins d'un terrible
 955 effondrement, retentissant, immense,
 lugubre et violent, le plus grand des fracas

- 965 Puis le sombre tourbillon du feu, la flamme noire
 détruira largement tous trois
 de façon pareille : la mer avec ses poissons,
 la terre avec ses montagnes, et le ciel
 étincelant avec ses âstres ; une flamme funeste
 970 brûlera en sa multitude les trois ensemble,
 (en fera) un horrible mélange : toute la terre
 gémira dans l'affliction en ce jour illustre.
 Donc, l'ennemi dévorant fouillera l'espace
 la flamme ravageuse fera crouler
- 975 les hauts édifices sur la plaine, et le souffle fameux
 de la terreur du feu (détruira) le monde avec tout le reste,
 brûlante et avide de carnage. Tomberont à l'envi
 les murs rompus des cités, les montagnes fondront
 et les hautes falaises, qui jadis protégeaient
 980 fermement la terre contre l'océan, contre les flots,
 fixes et fermes remparts contre la vague,
 l'eau bondissante.

Ce tableau du Jugement dernier, dont la popularité dut être grande et qui inspira sans doute le *Muspilli* ¹⁾ bavarois, est le plus complet et le plus frappant qu'ait à nous offrir la poésie anglo-saxonne : il est très représentatif de la conception anglaise de ce grand sujet, malgré l'importance considérable accordée à l'élément apocalyptique ; les variations tentées sur le même motif par d'autres poètes anglo-saxons témoignent surtout de la difficulté qu'ils éprouvèrent à prendre leur essor loin des régions connues. Moins soutenus que *Cynewulf*, soit par la ferveur de la foi, soit par la puissance de l'imagination, ils retombent vite sur le sol anglais, reviennent invinciblement aux spec-

¹⁾ Cf. W. von Unwerth *Eine Quelle des Muspilli*, dans *Paul u. Braunes Beiträge*, Vol. XL., 1915. De ces nombreux rapprochements faits par Unwerth (avec le *Crist* 931-941, 948-1000, etc...) tant pour la partie descriptive que pour les idées, sont intéressants, bien qu'ils tiennent souvent à la similitude des thèmes. Le poème allemand apparaît comme pauvre et terne auprès de l'original anglo-saxon, surtout dans la description de la destruction du monde.

tacles chers à leurs yeux, ou bien le commentaire religieux envahit le récit descriptif comme dans le poème intitulé « Le Jugement dernier »¹⁾ où, sur 119 vers, 13 seulement au début sont consacrés à l'évocation de la scène redoutable :

Il adviendra ceci que les eaux se répandront,
déluge sur la terre : ce sera le terme de la vie
pour chacun et pour tous. Il peut souvent, celui qui le veut,
méditer en son cœur cette vérité !

- 5 Il a résolu ceci notre maître
pour le plus grand des jours (lui) le plus haut des rois puissants :
il brûlera alors, le chef de la race des hommes,
la terre par la flamme. Ce ne sera pas petite parole à réaliser ;
un embrasement sera allumé,

¹⁾ Il faut citer ici encore le passage descriptif (99-112) de la traduction anglo-saxonne d'un autre poème latin attribué soit à Bède, soit à Alcuin, *De Die Iudicii* et qui se trouve, dans la Patrologie de Migne, au vol. V des œuvres de Bède, p. 634 (cf. Wülker, *Grundriss der Ags. Poesie*, p. 371-372 et A. Brandl, commentaire critique et grammatical : *Anglia*, IV, 1881). Ce passage que nous traduisons ici d'après le Vercelli MS. (Grein-Wülker, II-2, pp. 250-272) est tout entier reproduit (sauf vers 110) dans l'homélie de Wulfstan (dont le texte est donné en regard dans Grein-Wülker) avec de légères variantes. Il présente à peu près les mêmes caractères littéraires que le Poème du Jugement dernier que nous citons dans notre texte (allusion à « la mer démontée », peinture assez pauvre de l'embrasement)

- Toute la terre tremblera, de même que tomberont,
100 s'écrouleront, les montagnes,
et que les dalles recouvrant les tombeaux fléchiront et se descelleront
et l'effrayant tumulte de la mer démontée
troublera puissamment le cœur de tous les hommes.
Pareillement tout le ciel
105 sera noir et ténébreux et profondément embrumé
sombre et de couleur obscure et le chaos sera noir.
Alors les étoiles instables tomberont
et le soleil s'obscurcira incontinent en (plein) matin
et la lune n'aura plus de force,
110 de sorte qu'elle s'enfuira * des ténèbres de la nuit.
Alors descendront aussi des hauteurs du ciel sur cette terre
des signes annonciateurs de mort, qui effrayeront les pauvres (hommes)
alors viendront des troupes célestes.....

* Nous adoptons ici la correction nécessaire de Wülker qui change « fleegan » en « fleogan ».

10 car le feu s'emparrera des régions de la terre ;
 une flamme brûlante, des brillantes créatures ;
 tout cet espace béant sera rempli de charbons brûlants,
 de féroces flammes...

tout le reste est bien un sermon, un avertissement aux orgueilleux que le démon entraînera en enfer dans les flammes éternelles (15-22), une exhortation pour tous à louer le Seigneur avant le jour redoutable (46-52). La description est brève et mêlée encore de réflexions ; les couleurs sont ternes, la touche a de la raideur. Quelle image prosaïque et qui sent son artisan que celle de « grands trous pleins de charbons incandescents » (*ginna grund gleda gefylled*). Mais surtout, que vient faire ici, au début, cette évocation du déluge ? Pourquoi la mer dans cet embrasement ? Le poète, ici, moins encore que Cynewulf dans le Christ, ne peut échapper à cette hantise. Nous aurons encore pourtant des tableaux plus habiles et plus frappants ¹⁾. Le poème du *Wanderer* contient, dans son derniers tiers (73-110) une évocation confuse, assez incohérente, mais puissante, qui ne peut être que celle de la fin du monde, ainsi que tendent à le prouver les passages les plus clairs ²⁾ ; cette évocation, tout entremêlée de méditations philosophiques, n'est pas, comme on l'a dit autrefois, ³⁾ complètement dépourvue de sentiment chrétien, mais les idées chrétiennes assez incertaines ne prennent corps qu'en se nourrissant des souvenirs personnels du poète et d'impressions surtout profanes. D'autre part, les éléments franchement païens y sont encore plus impondérables, et ce ne sont pas les allusions isolées et rapides aux géants (87) et aux *wyrds* (107), non plus que l'expression de *Middangeard* qui doivent nous faire illusion. Nous ne croyons pas davantage à l'hétérogénéité du poème, car le dernier tiers est en profonde harmonie de ton, de conception et de langue avec le reste. La même note élégiaque (laquelle constitue, nous le verrons, un des éléments nouveaux de la poésie anglo-saxonne) prédomine du commencement à la fin. Le poète allie à la mélancolie de ses souve-

¹⁾ D'après le texte de Grein-Wülker, vol. 3, 171.

²⁾ 73-75 ; 85-87 ; 106-110.

³⁾ La tendance la plus récente est de considérer le *Wanderer* (de même que le *Seafarer* et les autres poèmes lyriques) non plus comme composé d'un noyau primitif et d'additions ultérieures, mais au contraire comme un tout homogène d'inspiration chrétienne. Cf. Ehrismann (*Paul u. Braunes Beitr.*, 35, 1909) et Brandl (*Paul, Grundr.*, II, etc.). Schücking (*Anglia*, XI, 1917, *Wann entstand der Beowulf*) place la composition de ces poèmes à une époque tardive (vers la fin du IX^e siècle) où le lyrisme est spontanément apparu après une longue période de malheurs nationaux.

nirs la tristesse de sa philosophie ; la perte de ses amis et de ses protecteurs se mélange à l'idée de la destruction finale du monde, parce qu'elle en est pour lui la forme la plus sensible, l'image la plus douloureuse. S'efforçant de sortir de lui-même, de s'élever jusqu'aux grands thèmes éternels, il retombe sans cesse et périodiquement sur sa propre existence qui l'intéresse plus que tout. De même sa religion, sa philosophie se ramènent aux conclusions pratiques qu'il tire de sa propre expérience : soyons prudents et modérés en nos désirs (67-70), le sage doit attendre, avant de faire un vœu, de savoir bien « de quel côté tourne la pensée en son cœur », car l'enjeu est grand : songeons aux fins dernières, au sort terrible qui nous menace :

- Le sage doit comprendre combien lugubre ce sera
 quand tous les biens de ce monde seront détruits
 75 divers comme à présent, d'un bout à l'autre de ce Milieu du Monde
 les murs seront battus par les vents,
 couverts de givre, les enclos seront en ruine.
 Les salles où l'on buvait s'écroulent, le seigneur gît
 privé de joie ; toute la noblesse est tombée,
 80 hautaine, près du rempart : les uns la guerre les a ravis,
 emportés dans l'au-delà ; un autre, un oiseau l'a enlevé
 par dessus la mer déchaînée ; un autre le loup livide¹⁾
 l'a dépêché dans la mort ; un autre un eorl au visage attristé
 l'a caché dans un creux de la terre :
 85 Ainsi le Créateur des hommes a balloté cette terre
 jusqu'à ce que privées des cris des citoyens
 les antiques œuvres des géants soient demeurées vaines.

Ici survient une déviation de la pensée amenée par une image : l'idée de ruine, en le détournant de la suite naturelle du récit, le ramène aux objets qui le hantent :

- Celui qui a réfléchi sagement sur ces fondations
 et pénétré profondément cette sombre existence
 90 vieilli en son âme, souvent se rappelle, au loin,
 la multitude des meurtres et prononce ces paroles :

¹⁾ Deaþe gedaelde: il y a ici une légère difficulté de sens, en raison de la construction. Ni l'interprétation de Sweet (Perhaps it is simpler to read « deadne ») ni la traduction de Grein (übergab dem Tode), ne nous satisfont: nous voyons, pour nous, un simple instrumental dans deaþe, tout comme dans l'expression he geendode yflum deaþe.

« où est allé le cheval, où est allé le guerrier, où est allé le donneur
de trésors ?
où sont allés les sièges des banquets ? où sont les joies de la grande
salle ? »

Hélas, coupe brillante, hélas, guerrier-sous-ton-armure,
95 hélas, gloire du prince ! Comme ce temps a fui,
s'est obscurci sous le vêtement de la nuit, tout comme s'il n'avait
pas été.
(Seul) demeure maintenant (comme) trace de cette noblesse
bien-aimée
ce mur si haut, orné de formes de serpents ;
les eorls, la violence des lances-de-frêne les a emportés,
100 les armes assoiffées de sang, le destin illustre.

Puis, par un nouveau changement de direction, nous revenons
au thème de la destruction du monde, mais le poète ne semble pouvoir
la concevoir autrement que sous la forme de tempêtes marines (et
ne fût-ce que par ce trait, la fin est en accord profond avec le corps
du poème) :

Contre ces falaises battent les tempêtes ;
la tourmente tourbillonnante encercle la terre,
fruit terrifiant de l'hiver – quand, livide, elle arrive ;
l'ombre de la nuit s'épaissit, envoie du Nord
105 une sauvage tempête de grêle, au détriment des hommes.

Enfin, éprouvant pourtant le besoin de rendre plus vaste son ta-
bleau pour lui conférer toute l'universalité qu'il doit comporter, il
abandonne brusquement la description de la tempête, mais pour re-
tomber aussitôt dans l'abstraction philosophique :

Tout est troublé dans le royaume terrestre,
la puissance des wyrd s fait fluctuer le monde sous les cieux ;
passagère ici-bas est la richesse, passager ici-bas est l'ami,
passager ici-bas est l'homme, passager ici-bas le parent ;
110 les fondations tout entières de la terre sont fragiles.

Il y a dans l'ensemble de cette évocation à la fois de la puissance
et de l'ampleur, et aussi une note personnelle très pénétrante, qui
manquait totalement dans la Völuspa. Cette note personnelle fait la
force du poète et, d'autre part, marque la limite de sa puissance :
quand il veut monter trop haut dans les cieux, la terre le rappelle

à elle. Il ne tire ainsi à peu près rien des grands thèmes cosmiques ¹⁾ pour lesquels il sent son inspiration l'abandonner ; il est inhabile à inventer des spectacles apocalyptiques comme le poète eddique ou comme Cynewulf ; il ne peut décrire que ce qu'il a vu, des tempêtes et des hivers, des lames furieuses et du givre et des bises glaciales.

Quand il veut imaginer, créer, il décrit encore : La fin du monde bon gré, mal gré, ne peut se dégager de sa vision de la tempête (101-105). Et comme sa mémoire le sert mal dans ces grands sujets, vite il revient à sa patrie, à son foyer, au hall de son généreux protecteur, à la salle des festins. Ce qui occupe son esprit, ce sont les objets familiers parmi lesquels il vivait heureux, les chevaux, les coupes précieuses, les sièges sculptés ; la peine la plus amère pour ce voyageur vagabond est celle de l'absence. Très positif, il apprécie par dessus tout les joies sûres et tranquilles que l'on goûte auprès d'un maître puissant, sur le « plancher » (flett) des grand-salles (61). De même que sa philosophie est fondée sur un utilitarisme prudent, de même son art est avant tout réaliste. Nous verrons avec quelle précision, quelle intensité la poésie anglaise saura peindre la mer et les tempêtes. Alors que les poètes de l'Edda semblaient fuir dans leur imagination les spectacles qui s'offraient à leurs yeux, ou qu'ils les déformaient, les transfiguraient en y touchant, le poète anglo-saxon est avant tout fidèle à ses sens. La sensation laisse des traces si profondes en son esprit, que son imagination impuissante à les effacer ne pourra que les approfondir davantage.

Mais il y a plus encore dans le sentiment de la nature qui se révèle à nous : nous sommes frappés par cette perpétuelle interrogation sur les êtres et les objets disparus : « où est allé le cheval, où est allé le guerrier, où est allé le donneur de trésors ? »

Son cœur ne peut admettre que ce qu'il a aimé ne soit plus, et l'idée de la fuite irréparable du temps devient chez lui une souffrance :

¹⁾ Le paganisme en lui s'est assez effacé pour que le mot de *wyrd* ne lui suggère que le vers presque abstrait

La puissance des *wyrds* fait fluctuer le monde sous les cieux.
Je traduis par fluctuer le « *onwende* » du texte : mot sans couleur qui exprime l'idée de changement dans ce qu'elle a de plus général. Nous sommes loin du drame païen de la *Völuspa*. Cependant la *wyrd*, il faut le remarquer, personnifie bien les puissances hostiles, le mystérieux agent destructeur, ici, et plus encore dans le poème de la Ruine. Voir page 47. C'est là un des sens les plus fréquents du mot païen de *wyrd* dans la littérature anglaise chrétienne. Cf. Keyser, *op. cit.*, § 167 et 168.

« Comme ce temps a fui,
s'est obscurci sous le vêtement de la nuit tout comme s'il n'avait
pas été (94-95)

Idee si profonde, préoccupation si constante, qu'on la retrouve d'un bout à l'autre du poème, non seulement dans les méditations dont elles sont l'objet unique, mais jusque dans les descriptions au milieu desquelles elle se glisse et qu'elle parvient à magnifier,

« Ainsi le Milieu-du-Monde chaque jour tombe et s'écroule »
(62-63)

« Les fondations tout entières de la terre sont fragiles » (110)
Elle se ramène, au fond, à l'idée de la mort :

« ...Je ne puis comprendre comment en ce monde, mon âme ne s'assombrit pas quand (je me demande) comment les nobles compagnons ont soudain quitté cette terre. »¹⁾ (58-62)

« ...Les uns, la guerre les a ravis, emporté dans l'au-delà, d'autres ont péri en mer ou ont été dévorés par les loups,

« un autre un eorl au visage attristé
l'a caché dans un creux de la terre »

(80-88).

Dans le dernier trait, l'émotion des personnages se communique à nous. La sobriété des paroles est comme un gage de sincérité. Le poète sent le tragique de la mort et le rend avec force. Mort et nature s'entrepénètrent : celle-ci sombrera tout entière dans le sein de celle-là.

Réalisme et sentiment de la mort, voilà bien les caractères essentiels de cette nouvelle poésie de la nature. Les trouverons-nous ailleurs avec la même intensité et le même sens ? Le court poème de la Ruine — un des joyaux de la poésie anglo-saxonne — ressemble de si près au Wanderer qu'on l'en a souvent rapproché, et l'on y retrouve, en effet, les mêmes motifs principaux, mais traités d'une manière plus ornée, et la même inspiration ; là aussi, c'est l'idée de la mort et de la destruction qui stimule l'imagination du poète en la contraignant d'évoquer pierre par pierre et trait par trait, sans rien oublier, le château écroulé et les scènes à jamais passées ; la beauté surgit du détail ainsi que de l'ensemble :

¹⁾ Cette pensée sous sa forme précise est bien d'origine chrétienne et biblique : on la trouve exprimée de manière à peu près identique dans le Chant de David sur la mort de Saül : « Comment les forts sont-ils tombés ? Comment se sont évanouis ces foudres de guerre ? »

Magnifique est ce mur ; les wyrds l'ont brisé,
 les bourgs se sont écroulés, l'œuvre des géants s'est effondrée.
 Les murs sont tombés, les tours en ruine,
 les tours aux portes ornées de runes sont décapitées, le givre
 est sur le mortier,

- 5 les abris contre l'orage, lézardés, rasés, abattus,
 minés par le temps. L'étreinte de la tombe
 a détruit, anéanti les gigantesques travailleurs,
 la dure étreinte de la terre : jusqu'à cent lignées,
 cent nations ont disparu. Mainte fois ce mur demeura
 10 blanc comme un bouc et taché de rouge, témoin des règnes (suc-
 cédant aux règnes),
 debout sous les tempêtes : haut, spacieux, il est tombé.
-

Ce tableau du bourg en ruines révèle un art très raffiné, une technique poétique remarquable, mais la part de convention ¹⁾ que l'on discerne sous la représentation précise de la réalité n'empêche point le poète de trouver des expressions saisissantes comme « l'étreinte de la tombe, la dure étreinte de la terre » (*eorðgrap-heard gripe hrusan*). Les images sont reliées, soutenues par une pensée exercée, mais vigoureuse et pleine. Le texte malheureusement mutilé et plein de lacunes ²⁾ ne nous permet pas de jouir de toutes ses beautés ; tel quel il nous offre une évocation assez complète et remarquablement vivante du château fort :

...l'homme vaillant en son cœur avait joint
 ensemble les racines des murs par des liens merveilleux.
 Brillantes étaient les demeures fortifiées, nombreuses les salles
 de bains,
 haut le trésor cornu des murs ³⁾, grand le chemin de ronde,
 nombreuses les salles où l'on buvait l'hydromel (et) pleines de
 la joie des hommes,

- 25 jusqu'à ce que la Wyrd changeât tout par la violence.

¹⁾ La convention réside surtout dans les images païennes traditionnelles : « l'œuvre des géants » *enta geweorc* qui n'ont ici qu'une valeur métaphorique.

²⁾ Nous suivons le texte, restitué par Grein, de la *Grein-Wülker Biblioth. der Angels. Poesie*, I, 248.

³⁾ Les nombreuses tourelles ornant les murs.

La destruction s'abattit largement, les jours de meurtre arrivèrent,
 la mort enleva toute une multitude de guerriers,
 leurs remparts devinrent des fondations désertes,
 les forteresses s'effondrèrent. Les armées expiantes
 30 tombèrent à terre. C'est pourquoi ces grand-salles périssent
 et leur pourpre spacieuse ; les tuiles ont fui
 la charpente du toit ; la plaine s'est effondrée en un écroulement,
 s'est brisée en montagne (elle) où maint seigneur (jadis),
 joyeux en son cœur et étincelant d'or, orné de splendeurs,
 35 orgueilleux et échauffé par le vin, brillait dans ses accoutrements
 de guerre,
 jetant ses regards sur les trésors, l'argent, les gemmes ouvrées,
 la richesse, les possessions, les pierres précieuses,
 cette brillante forteresse du vaste royaume.
 Des maisons en pierre s'élevaient ; une source chaude lançait
 40 son large bouillonnement ; un mur enfermait le tout
 dans son sein brillant ; là, se trouvaient les bains
 chauds, au milieu ; cela était commode :
 on laissait alors jaillir... sur la pierre blanche
 les flots brûlants...

Dans cette magnifique description perce aussi la note familière : l'amour de tout ce qui rend la vie plus douce, le sens du « confort » : « cela était commode ». Comme dans le *Wanderer*, l'inquiétude métaphysique s'allie fort bien aux préoccupations les plus positives : car les deux se rejoignent dans le sentiment aigu du réel. Cette vision est, en effet, un « portrait » et représente fidèlement une ruine authentique¹⁾.

Une semblable lamentation sur la mort irréparable des héros apparaît aussi dans *Beowulf* (2230-2270), mais le pathétique du passage procède plus particulièrement du sentiment de l'amitié, bien que les motifs essentiels du *Wanderer* y soient reproduits : le dernier guerrier de la tribu, dépositaire suprême du trésor commun, pleure ses vaillants camarades d'armes qui « ont cessé de voir la joie de la grand-salle », d'entendre le son de la harpe et le bruit des sabots du cheval rapide dans la cour du château, les armures précieuses ne scintillent plus, ceux qui les polissaient sont morts. L'idée de la mort

¹⁾ Qu'il s'agisse des ruines de la ville de Bath au début du VIII^e siècle, comme le prétend Léo, ou d'un bourg de Bernicie ravagé par les Danois (vers 875). Cf. Schücking *P. u. B. Beiträge*, 52, 390.

dans cette élogie s'exprime en termes touchants, mais sans s'élargir jusqu'à associer à elle la nature. Au contraire, c'est de la nature que, dans un autre épisode du Crist de Cynewulf, la Crucifixion, jaillit l'effet dramatique. Tandis que dans le « Jugement dernier » qui précède, Cynewulf traitait un sujet très général, ici la pensée de la mort l'attendrit, parce que c'est celle du Christ, son maître, et le ton devient plus personnel. S'il revient aux phénomènes de la nature, ainsi que l'y invite le texte de St-Mathieu ¹⁾, ce ne sera pas pour le simple plaisir de les décrire, mais pour les associer étroitement à sa propre tristesse. Aussi les traits descriptifs empruntés à l'Écriture seront-ils purement transcrits, mais en comportant le plus souvent un côté moral (l'idée de ténèbres y sera liée à l'idée du mal et du crime contre Dieu, celle de lumière et d'éclat à l'idée de la bonté divine), tandis qu'apparaîtront, traités avec plus d'ampleur et avec une sincérité pénétrante, des motifs nouveaux de l'invention du poète :

Le soleil s'obscurcit
étouffé par les souffrances ; alors la foule vit
1135 dans Jérusalem le plus beau des voiles précieux
que, jusque là, la foule contemplait
comme l'ornement de la Maison sainte,
se déchirer entièrement par en-haut et à terre
gésir en deux morceaux : le voile du temple
1140 tissé d'une merveilleuse couleur pour la beauté de cette maison
s'ouvrit en deux, comme coupé net par le tranchant
de l'épée. En fulgurant éclatèrent
murs et pierres en nombre à travers l'espace
et la terre elle-même trembla d'effroi
1145 dans les ténèbres ²⁾ avec fracas, et la vaste mer

¹⁾ 51 Et ecce velum templi scissum est in duas partes a summo usque deorsum et terra mota est, et petrae scissae sunt,

52 Et monumenta aperta sunt, et multa corpora sanctorum, qui dormierant, surrexerunt.

Evang. sec. Matthaeum Caput XXVII

(Vulg. edit.).

²⁾ Nous nous permettons ici une correction de texte qui nous paraît légitime et justifiée par le sens excellent qu'elle donne. Tandis que la leçon du M. S. [*Ed. Grein-Wülker*, etc.] et reproduite telle quelle par Moorman (*loc. cit.*, p. 25), par Skemp « *Transformation of Scriptural Story in A. S. Poetry* », *Mod. Phil.* IV, etc., par Cook, *ed. of Crist*, 1909, p. 43 et n., p. 198], est inintelligible.

prouva l'immensité de sa force, brisa ses chaînes
avec colère, (se répandit) sur le sein de la terre.
Incontinent aussi les étoiles perdirent leur éclat,
leur propre beauté dans le même instant.

1150 Le ciel comprit clairement qui l'avait établi là-haut
étincelant de tous les joyaux de ses étoiles

(Crist, 1133-1151.)

Notons ici encore la présence de la mer dont il n'était point parlé dans St-Mathieu, la mer qui, quelques vers plus loin (1164-1170), va se souvenir d'avoir retenti d'allégresse en sentant sur ses flots les pieds du Maître :

Eh quoi ! la mer aussi reconnut
1165 qui l'avait établie sur son fond immense,
le roi puissant dans sa gloire ; c'est pourquoi elle retentissait
[d'allégresse]

à le porter sur elle, lorsqu'il voulut bien, lui Dieu,
marcher sur ses vagues ; le vaste fleuve n'osa point
submerger de ses flots les pieds de son maître.

Autre trait curieux : les arbres aussi, puisque l'un d'eux a l'honneur insigne de porter le créateur, vont manifester personnellement leur affliction :

and seo eorþe eac egsan *myrde*
beofode on bearhtme

la forme *myrde* étant introuvable, les corrections jusqu'ici proposées sont peu acceptables. Celle de Thorpe « mynde » est difficile à justifier grammaticalement (— mynd n'existant qu'en composition: gemynd, — weropmynd) et ne donne pas un sens satisfaisant « was mindful of that terror », et celle de Cosijn 'egsan myrred' n'est pas beaucoup plus tentante, car elle repose d'une part, comme il le déclare lui-même, sur une forme non attestée (unbelegt) et d'autre part ne donne qu'un sens très médiocre (« obstruée », « immobilisée » par la crainte) ; mais alors comment la terre peut-elle « trembler », et comment séparer egsan de beofode qui lui semble lié par la construction même de la phrase ? Il nous semble beaucoup plus naturel de voir dans l'inexplicable 'myrde' une faute de copiste pour myrce, qui, parfaitement légitime au point de vue grammatical (malgré ces trois compléments circonstanciels qui se suivent) comme au point de vue prosodique, a l'avantage de donner un sens excellent, le sens normal, attendu: darkly, in darkness. Nous rétablirions donc ainsi le texte :

and seo eorþe eac egsan *myrce*
beofode on bearhtme.

- 1170 Et les arbres aussi firent voir qui les avait créés avec leurs
fruits,
beaucoup, non peu [d'entre eux], quand le Dieu puissant
monta sur l'un d'eux, où il souffrit
l'agonie pour les besoins des hommes,
1175 la mort odieuse pour secourir les peuples :
alors maint arbre fut sillonné de larmes
sanglantes sous l'écorce, rouges et drues,
la sève se changeant en sang.

Comment mêler mieux la nature à ce grand drame, la faire intervenir plus intimement ? Et l'on ne sent ici point d'effort, l'on ne discerne nulle rhétorique ; pas plus que l'on ne peut découvrir « d'emprunts » ¹⁾. Seules nous frappent la simplicité du ton, l'émotion. C'est la sincérité du poète qui l'amène irrésistiblement à recourir aux moyens d'expression les plus personnels. Cynewulf ne peut imaginer de manifestation plus frappante de la colère du monde créé devant le meurtre de son créateur que la tempête, et en trois vers il nous fait entrevoir la révolte des flots. Et il ne peut concevoir de manifestation plus douce et plus apitoyante de l'affliction que ce souvenir de la mer, au jour tragique, de la joie qu'elle éprouva jadis, que ce muet hommage des arbres qu'il aimait et qu'il connaît bien. Si ce second trait a pu naître d'un souvenir d'Esdras, il est considérablement amplifié et porte une marque personnelle indéniable. Or, ces trois derniers passages, et le premier surtout, sont parmi les plus évocateurs de tout l'épisode. L'inspiration du poète, un instant libre de toutes attaches, revient là encore du ciel à la terre, du livre à la réalité ²⁾.

Partout, en effet, dans ces comparaisons nous est apparu, face à face avec la fulgurante irréalité de la nature eddique, le réalisme profond, constant, essentiel du sentiment de la nature dans la poésie

¹⁾ Grau, grand trouveur de sources, s'il en fut, avoue ici son impuissance (*Quellen u. Verwandtschaften der älteren germanischen Darstellungen des jüngsten Gerichts*, 1908, p. 67) du moins pour les deux thèmes de la mer. Pour ce qui est de celui des arbres, il reproduit l'indication de Cook (IV, *Ezra*, 5, 5 : « de ligno sanguis stillabit », et en ajoute une autre de son cru, beaucoup moins satisfaisante : « Ephraem, De Antichristo, Vossius, S. 276, 2 B : Tum lugebit mare, lugebit acer, lugebit sol, lugebunt animantes, ferae cum volatilibus, lugebunt montes et colles *ac ligna campi* propter genus humanum ».

²⁾ Nous verrons comment il sait ailleurs (Elene) exprimer son amour pour la mer.

anglo-saxonne ; ce réalisme se combine, d'une part, avec le besoin de poser et d'expliquer rationnellement les grands problèmes de la destinée humaine ¹⁾, d'autre part, avec un sentiment vif et constant du tragique de la mort. Portons notre attention plus particulièrement sur ce dernier point. Il est curieux de constater que partout où jusqu'ici nous avons trouvé, dans la vieille poésie anglaise, cette idée de la mort, le réalisme s'accroissait, et qu'à mesure que l'inspiration devenait plus réaliste à mesure aussi elle s'élevait, et la portée philosophique ou religieuse du poème s'élargissait. En est-il invariablement ainsi ? Et pour quelles raisons ? L'idée de la mort jouerait-elle donc le rôle d'un stimulant pour l'imagination du poète, et au lieu de lui suggérer des visions surnaturelles ou fantastiques, l'inciterait-elle, au contraire, à s'attacher plus fermement aux spectacles terrestres, à décrire de plus près tout ce qui nous touche, à pénétrer plus avant dans le monde de notre esprit et de notre corps ? D'autre part, cet effet singulier du sentiment de la mort est-il propre à notre poésie anglo-saxonne, ou apparaît-il ailleurs, par exemple dans la poésie eddique ? Quand pouvons-nous le saisir et quel en est le sens ?

Dans l'Edda (comme, au reste, dans les Sagas) la mort est un incident fréquent, quotidien, multiplié par le destin autour des héros, multiplié par le poète qui chante les héros et le destin ; donner la mort est un geste familier comme celui de vider une coupe et entrer dans la mort un acte aussi simple que celui de rentrer le soir dans la grande salle de son borg : Helgi, fils de Sigmund, tue sans arrêt tous les fils de Hunding, son ennemi, Alf et Eyjolf, Hiærvarth et Harvarth, puis, « quand il eut détruit la race tout entière de Geir-Mimi », il s'assit paisiblement sous le roc de l'Aigle et attendit. Ensuite, il tue avec une égale insouciance Hothbrodd, son rival, près du roc du Loup ainsi que tous ceux qui avaient pris les armes pour ce dernier, les fils de Ring, Atli et Yngwi et Alf le Vieux ²⁾. Godmund raille Sinfjotli le poltron qui n'a « jamais donné aux aigles leur saoul » ³⁾. Le nain Andvari, en mourant, se réjouit en son cœur que le trésor qui lui appartient soit maudit et doive porter malheur à ceux qui le détiendront ⁴⁾ ; en mourant aussi, Hreithmar n'a d'autre souci que d'assurer dans sa race

¹⁾ Cf. Supra, p. 33.

²⁾ *Helgakviða Hundingsbana*, str. 14 et 52-53.

³⁾ *Ibid.*, str. 45.

⁴⁾ *Regensmal*, str. 5.

la perpétuité de la haine : « que du moins ta fille, dit-il à sa fille, mette au monde un fils qui me venge »¹⁾. Une fois morts, les héros raillent encore, échantent entre eux brocards et sarcasmes : « Hunding, dit Helgi à son vieil ennemi dans le palais d'Odin au Valhall, prépare un bain de pieds et allume du feu pour chacun de nous, attache les chiens... et donne les eaux grasses aux porcs »²⁾. La mort cause de la joie quand on la donne ; elle est indifférente quand on la reçoit ; la mort d'un parent, d'un ami cher, d'un époux provoque la haine et le désir de vengeance plus que la douleur, ou plutôt cette douleur est toujours agissante et ne prend pas la forme de la tristesse et de l'abattement. La mort reste un événement de la vie, un mouvement, un acte ; elle ne constitue pas une séparation tragique, n'évoque pas un au-delà mystérieux : elle demeure païenne et joyeuse. Nulle part nous ne rencontrons dans les poèmes eddiques³⁾ de méditation triste et grave comme celle du Wanderer, comme celle de la Ruine : ce sentiment y

¹⁾ *Ibid.*, str. 11.

²⁾ *Helgakvida H.*, II, str. 39.

³⁾ Le seul exemple que l'on puisse citer d'une interprétation triste de la mort dans l'Edda est celui du mythe de Balder ; mais il faut noter que cette tristesse de la nature à la mort du jeune Dieu n'est exprimée que dans les œuvres récentes ; elle apparaît à peine dans la *Völuspa*, où quelques mots suffisent à la traduire : « Et Frigg, mère de Balder pleurera dans Fen-hall sur le malheur du Valhall ». Jonsson Bugge : (33)

en Frigg of gret
Fensglom
vq Valhallar

Dans le « fragment mythique » sur Balder (la strophe conservée de l'*Edda de Snorri*, I, 150) l'ogresse Thokk n'a, au sujet de cette mort, qu'une raillerie : « Thokk pleurera des larmes sèches au bûcher de Balder. Qu'ai-je à faire du fils de ce vieux mort ou vif ? Que Hel (l'ogresse ou la mort) garde ce qu'elle tient ». Et dans les Songes de Balder (*Balders Draumar*), la note triste est totalement absente : l'intérêt du récit est tout entier dans la curiosité d'Odin qui veut arracher à la Sibylle son secret sur le destin de Balder. Le thème de la tristesse de la nature à la mort de Balder serait, au reste, d'après Bugge, étrangère à la poésie Scandinave et d'origine celtique.

En dehors de l'Edda, la poésie norroise nous offre cependant dans l'œuvre du scalde Egill Skallagrímsson (900-982) un poème où s'exprime, devant la mort, une douleur intense. Dans ce 'Sona-torrek' le poète pleure ses deux fils qui viennent de lui être arrachés par une mort soudaine (l'aîné emporté par la fièvre et le cadet, son fils favori, par un accident en mer). Le vieux poète-guerrier, qui avait combattu toute sa vie ses ennemis héréditaires, est atterré de voir sa race sans soutiens et son nom condamné à l'oubli ; pendant plusieurs jours, nous dit la saga qui porte son nom, il s'enferma dans sa chambre en refusant toute nourriture, mais sa fille, par un

est inconnu. Quand apparaît-il ? L'examen de Beowulf, le monument considéré longtemps comme le plus ancien (avec Widsith) de la poésie anglo-saxonne aurait pu nous fournir de précieuses indications. Mais la critique paraît unanime¹⁾ aujourd'hui à regarder le grand poème

pieux artifice, parvint à le faire sortir de sa torpeur en lui persuadant de composer un chant sur son malheur. Cet émouvant poème, qui est vraiment d'une grande beauté, est beaucoup plus un cri de révolte qu'une élégie. Egill défie les dieux, il veut saisir son épée et se ruer sur le « brasseur de toutes les divinités » et sur le « funeste frère de Rodi (géant de la tempête) », « provoquer Egir en combat singulier », puis songe que son bras de vieillard est sans force et qu'il est le vaincu dans la lutte; Odin l'a abandonné; aussi ne l'honore-t-il plus qu'à contre-cœur. La seule compensation que lui ait donnée ce dieu, c'est le don poétique qui lui permet de clamer sa souffrance. « Et il attend joyeusement la Mort, plein de bonne volonté et sans crainte ». L'inspiration demeure toute païenne par ces sentiments d'inébranlable orgueil guerrier et ces gestes de défi ainsi que par le mépris de la mort; païen aussi est le style par le riche et savant développement des kenningar mythologiques.

¹⁾ Voici quelles ont été les principales étapes dans la nouvelle évolution de la critique Beowulfienne:

Tandis que pour Müllenhof, Beowulf se scindait en parties authentiques et en interpolations, que pour Ten Brink (*Gesch. der Engl. Lit.*) le poème était formé en ses parties essentielles avant l'introduction du christianisme, que pour Stopford-Brooke, il avait pour fondations des lais primitifs païens, les contemporains ont tendance à regarder l'œuvre comme un seul bloc composé tardivement. Morsbach, dès 1906 « *Zur Datierung des Beowulf-Epos* » (*Nachrichten der Kgl. Ges. d. Wiss. zu Göttingen*) déplace la date traditionnellement admise de la composition du poème, la reporte, pour des raisons linguistiques, au VIII^e siècle vers 700-730.

En 1906 aussi (*Mod. Phil.* IV) W. W. Lawrence, mettant en lumière la structure artificielle et les incohérences du Widsith (*Structure and Interpretation of Widsith*), regardé jusque-là comme « le plus ancien monument » de la poésie Anglo-Saxonne, antérieur même à Beowulf, montre que ce poème n'est qu'un tardif remaniement (VII^e siècle au plus tôt et probablement bien plus tard, cf. p. 45), dû à des mains diverses, d'un fragment ancien qu'il est à peu près impossible de reconstituer.

Malgré les efforts de Chadwick (*The heroic Age, Camb.* 1912) pour ramener la date de Beowulf à une époque suffisamment lointaine (« longtemps avant le milieu du VII^e siècle ») la théorie nouvelle se développe et gagne de nouveaux partisans: Deutschbein (*Stud. z. Engl. Phil.* 50-292) montre le caractère fantaisiste des allusions historiques dans Beowulf et en particulier l'impossibilité d'admettre un Beowulf comme roi des Géates. Kläber (*Anglia*, vol. 35: *Die christlichen Elemente im Beowulf*, note l'unité d'inspiration chrétienne dans le poème, enfin Schücking, dans un grand effort de synthèse (*Paul u. Braunes Beiträge*, XLII, 1917: *Wann entstand der Beowulf?*) fait du poème une sorte de « Télémaque » écrit pour l'éducation d'un prince danois à l'extrême limite du IX^e siècle.

non comme une épopée d'origine populaire faite de parties anciennes et d'additions ou interpolations récentes, mais bien comme un tout homogène composé à une époque de civilisation chrétienne et de culture littéraire avancées. Certains même, comme Schücking, reculent la date de sa composition jusqu'à la dernière décade du ix^e siècle, pensant que ce poème où les Danois et leur roi sont peints avec tant de sympathie n'a pu être écrit qu'après la complète fusion en Mercie et en Est-Anglie des Danois conquérants et des Anglais conquis. Le poème serait l'œuvre d'un homme à l'esprit raffiné, suffisamment versé dans l'histoire et l'archéologie pour s'intéresser, à la manière d'un Walter Scott, aux légendes du passé et les faire revivre avec vraisemblance, quoiqu'en laissant s'y glisser quelques erreurs. Pour nous le problème qui semble encore loin d'être résolu, malgré l'acquisition d'un certain nombre de faits nouveaux, se pose ainsi : Quelle est l'importance de ces éléments anciens utilisés par le poète chrétien à la fin du ix^e siècle ? Se réduisent-ils à de simples souvenirs, à des traditions orales, ou bien, comme semble l'admettre Kläber ¹⁾, constituaient-ils déjà des fragments littéraires, des parties de sagas à forme définie, ayant un caractère propre ? En ce cas, bien qu'ils aient été refondus dans l'œuvre du poète « romantique » et chrétien, peut-être est-il permis de ne point renoncer à les distinguer à nouveau les uns des autres au moyen de critères plus délicats. En ce qui concerne le sentiment de la mort, il est curieux de constater que la méditation mentionnée plus haut ²⁾, dans laquelle il apparaît sous sa forme chrétienne et mélancolique, fait partie d'un long fragment (2200-2349) que Müllenhof considérait comme interpoïé en raison de contradictions manifestes et subsistant encore, avec les passages qui précèdent et suivent ³⁾, alors que dans les parties regardées comme primitives

¹⁾ Kläber (*loc. cit.*), p. 14.

²⁾ Cf. *supra*, p. 32.

³⁾ Cf. Müllenhof (*Die Innere Geschichte des Beowulfs*), p. 139-140. Müllenhof met en lumière d'une manière définitive (du moins pour les deux premières) les incompatibilités du fragment avec le reste du poème :

1^o Ce n'est pas pour défendre son royaume contre les ravages incendiaires du dragon et mériter le pardon de Dieu que Beowulf va le combattre, mais par pure bravade, et pour conquérir le trésor (2515-2537), ce que confirme d'ailleurs Wiglaf après la mort de Beowulf 3079-3084.

2^o Le poème ancien ignore la description de la caverne du dragon faite par l'interpolateur 2230-2245, car il en fait une nouvelle, 2410-2417 qui diffère sensiblement (au bord de la mer, près du tumulte des vagues, etc...), en décrivant à nouveau le monstre.

par l'ancienne critique¹⁾ éclate, au contraire, la joie du combat, l'orgueil du défi, le mépris du danger et de la mort, tout comme dans les poèmes eddiques. N'y a-t-il pas aussi incompatibilité entre cette sorte d'examen de conscience profondément chrétien qui précède la mort de Beowulf (2730-51) et l'insouciance totale de l'au-delà le seul désir fanfaron de tenter la chance et de conquérir l'or que manifeste le héros immédiatement avant le combat (2510-37) ou le, seul souci de laisser à Hygelac, s'il succombe, sa cuirasse précieuse (452-455) ? Car il ne semble pas que la psychologie du poète soit assez subtile pour faire croire ici à un soudain assagissement, que rien d'autre ne décèlerait, en face de la mort. Une étude spéciale de cette question peut encore apporter des lumières. Quoi qu'il en soit, dans la grande épopée anglo-saxonne le sentiment de la mort apparaît comme inséparable de la pensée chrétienne, et cette conclusion corrobore celle à laquelle nous avait conduit l'examen de la poésie eddique : le paganisme germanique ignore le sentiment, dont l'expression constituera pour nous dans la littérature anglo-saxonne un des signes distinctifs du christianisme²⁾. Les méditations sur la mort sont, vers le VIII^e siècle, comme un genre littéraire en Angleterre, dont on peut prendre comme type soit les réflexions du Wanderer, soit le célèbre « Chant de Mort » de Bède le Vénérable³⁾. Etudions de plus près encore ce senti-

3° Le poème ancien ne parle pas du bouclier de fer que décrit l'interpolateur (2670-2677).

4° Différences de langue et de style.

1) 825-835 dans l'épisode du combat contre Grendel: il éprouva de la joie à son travail de la nuit, à ses vaillants exploits... il avait donc tenu son pari... et 2510-2537 dans celui du combat contre le dragon: Beowulf avant d'aborder son ennemi, dans un mouvement d'héroïque forfanterie, convie ses compagnons à assister à son exploit « Par ma vaillance, j'emporterai l'or, ou la bataille, la terrible calamité, emportera votre maître ».

2) Dans le *Chant de Mort de Byrhtnoth* (ou « *Bataille de Maldon* ») fragment épique inspiré par un événement contemporain, et datant de l'extrême fin du x^e siècle, on trouve à la fois chez le héros, Byrhtnoth, la joie farouche du combat, l'éclat de rire terrifiant du guerrier qui sent son arme transpercer l'ennemi (hlōh þa modi mann, 147) et la piété chrétienne (qui sera celle du chevalier) le mouvement dernier de l'âme vers Dieu à qui elle se recommande avant de trépasser.

3) Avant l'inévitable voyage, nul n'acquiert
 autant de sagesse en son cœur qu'il en faudrait
 pour savoir, avant son départ
 ce qui, pour le sort de son âme, sera jugé
 bien ou mal, après le jour de sa mort.

Sweet A. S. Reader, XXX.

ment dans un poème privilégié, représentatif, tout entier inspiré par l'idée de la mort, le « Discours de l'Âme au Corps » ¹⁾, poème un peu confus et verbeux, mais remarquable en certains passages par le relief des images. Son objet étant de convaincre en effrayant, les spectacles qu'il évoque ont une valeur d'argument et le poète est amené ainsi à en souligner l'horreur à plaisir. Sept nuits après leur séparation l'âme reviendra visiter le corps qu'elle habitait et demeurer auprès, de lui jusqu'au « Chant du coq » ²⁾ (67) ; elle le revisitera ainsi chaque nuit pendant trois cents ans (11-13), c'est-à-dire jusqu'à l'an mille, an du jugement dernier ; l'esprit parlera à la poussière d'une voix « glaciale » et « terrible » (15-16), l'accablant de sarcasmes et de reproches :

Eh quoi, boue sanglante, pourquoi m'affligeais-tu,
ordure de la terre, tout entière corrompue,
image de limon ! (17-19).

Ces vitupérations sont d'inspiration chrétienne, expriment avec véhémence un lieu commun : « emprisonnée dans la chair, oppressée par les luxurieux désirs (34), l'âme aspirait à la délivrance, il lui « semblait que trente mille hivers la séparaient du jour de la mort » (35-37) ; tandis que le corps gonflé de nourriture et « rassasié de vin » l'entraînait à sa perte, elle n' « avait soif, elle, que du corps de Dieu et de la boisson de l'esprit » (40-41). L'âme se réjouit du moins de l'abjection présente du corps :

Tu es maintenant muet et sourd ; tes joies sont un néant (65), un double châtiment attend la dépouille vile, la honte devant le Seigneur au jour du Jugement dernier et l'horreur d'être dévorée par la vermine ; l'anticipation du premier (95-100) est d'un effet dramatique médiocre et n'évoque que de loin l'énergique brièveté du :

¹⁾ *Discourse of the spirit to the Body*. Des deux parties du poème la première étant le discours d'une âme damnée, et la seconde celui d'une âme sauvée, nous négligerons la seconde, qui ne possède aucune des qualités littéraires de la première et qui, sans doute, fut ajoutée ultérieurement. Nous suivons le texte du *Vercelli Ms.* restauré par Grein. (*Bibl. des Aps.*, P.).

²⁾ Il est assez curieux de constater que l'on trouve exactement la même idée ou le même motif dans un des poèmes eddiques : *Helgakv. Hund.*, II, str. 49 : le fantôme d'Helgi, qui est venu rendre visite à sa fiancée Sigrun doit la quitter et repasser « le pont du casque du vent » (*Vind-hialms bruar*) c'est-à-dire l'arc-en-ciel avant que le coq du *Valhall* (*Salgofnir*) ait poussé son cri. Il s'agit sans doute ici d'une croyance populaire conservée depuis l'époque païenne (que c'est le chant du coq qui met les spectres en fuite).

Quid sum miser tunc dicturus ? ¹⁾

Les allusions réitérées au second atteignent, du moins à la fin, malgré une enfantine gaucherie, à une puissance d'évocation véritable :

- 110 La tête s'ouvrira, les mains se déchireront,
 les joues seront béantes, le palais se fendra,
 les yeux seront desséchés, le cou sera mâché,
 les doigts détruits,
 les vers féroces ravageront les côtes.

 115 la langue sera déchirée en dix parties
 pour le plaisir des affamés ; c'est pourquoi elle ne pourra plus
 proférer d'ignobles paroles contre l'esprit contristé.
 Glouton s'appelle le ver, dont les joues sont
 120 plus pointues que des aiguilles ; c'est lui le premier
 qui s'ouvre de force un chemin dans la tombe,
 qui déchire la langue et perfore les dents
 et dévore les yeux, pénétrant par en haut dans la tête,
 et prépare la voie aux autres vers
 125 pour la chère, pour le festin...

Cette peinture minutieuse et appliquée de la chair pourrissante est comme la péroration de ce sermon sur la mort : le réalisme est voulu, âprement obstiné ; il ne nous fait grâce d'aucun détail afin que la conviction pénètre mieux en nos âmes. Le réalisme est proportionné à l'intensité de la foi du poète, et s'il paraît dépasser parfois les limites strictes de la pensée chrétienne, il est cependant entièrement inspiré par elle. Bien plus, il porte dans sa technique même la marque chrétienne, monastique : il n'a pu se développer ainsi, apprendre ainsi à démêler et classer les faits, à analyser méthodiquement les idées, à disposer les images en contrastes édifiants ou en longues files persuasives que par la pratique de la méditation, que par l'habitude de l'examen de conscience. C'est même par là, par son caractère méthodique et volontaire (et non par le goût de l'horrible qui se manifeste davantage et avec une spontanéité plus jaillissante dans l'Edda), que ce réalisme apparaît comme un produit de la pensée chrétienne.

¹⁾ Le Dies Irae est, remarquons-le, très postérieur à notre poème, puisqu'il ne date que du milieu du XIII^e siècle. (Cf. Dom Cabrol. *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie*).

CHAPITRE 3.

Y A-T-IL BIEN DES SURVIVANCES PAIENNES ?

Nous sommes donc parvenus, au cours de cette étude parallèle des poèmes eddiques et des poèmes anglo-saxons, à dégager par contraste les caractères distinctifs suivants du sentiment de la nature dans la poésie anglo-saxonne :

- 1^o il recherche l'explication rationnelle des problèmes les plus mystérieux ;
- 2^o il est mêlé au sentiment profond du tragique de la mort ;
- 3^o il est essentiellement réaliste.

Ces caractères sont distinctifs, c'est-à-dire nouveaux, acquis ; nous retrouverons en chacun la marque d'une même influence chrétienne. Ils nous sont apparus, ne l'oublions pas, dans la confrontation des deux poésies sur des thèmes semblables, sur des thèmes élevés, le plus souvent sur des thèmes cosmiques : c'est là que devait éclater le plus l'infériorité mythique de la poésie anglaise par rapport à la poésie scandinave. Sur ces sommets élevés, nous l'avons vu, le paganisme anglo-saxon trop anémié se trouvait court de souffle, et le poète devait chercher ailleurs l'inspiration, car il y avait entre les tableaux cosmiques que nous avons mis en regard plus qu'une différence de motifs et de technique : nous passons en réalité d'une civilisation à une autre, d'un peuple ayant gardé la fraîcheur de ses imaginations d'enfance à un peuple, pourtant de même race, rendu grave au sortir de l'adolescence par une austère initiation. L'âme anglo-saxonne a reçu trop fortement l'empreinte du christianisme pour revenir aux joies bruyantes et vives, aux impulsions irrésistibles, aux insouciances et aux ravissements d'antan ; elle a appris à s'exprimer d'une autre voix et ne retrouvera plus ses inflexions premières.

Mais ici se pose pour nous une question importante : si profonde que soit cette empreinte laissée par le christianisme, si frappante qu'ait été pour nous le contraste entre ces deux poésies, devons-nous conclure à une transformation totale, absolue, à un changement de nature, ou bien y a-t-il eu simplement acquisition de caractères nouveaux, significatifs, sans doute, mais plus apparents en certaines régions qu'en d'autres et prédominant dans le traitement de certains thèmes déterminés ? En d'autres termes, le paganisme disparaît-il de la poésie anglo-saxonne, ou bien se retire-t-il comme une onde en reflux pour se concentrer autour de quelques îlots privilégiés, isolés, mais encore nombreux et où l'on pourra le retrouver longtemps encore ? Existe-t-il dans la poésie, comme il en existe dans l'âme populaire des recoins secrets où se réfugièrent les croyances en fuite ?

Ce problème complexe et délicat se pose aujourd'hui d'une façon nouvelle, puisque la tendance prévaut, comme nous l'avons vu déjà, à considérer les œuvres réputées primitives comme datant d'une époque d'une civilisation chrétienne très raffinée où le paganisme n'offrait plus aux poètes des monastères ou des cours que l'attrait « littéraire » de belles légendes auxquelles on ne croit plus.

S'il en est ainsi, si toutes les œuvres poétiques anglo-saxonnes ont bien été écrites et même conçues en plein christianisme, le problème est autre : il ne s'agit plus d'interpréter comme traces ou survivances ce qui n'est que souvenirs savants, procédés d'art ou fantaisies de dilettanti. Remarquons cependant que le discernement de ces deux éléments païens : l'élément authentique et l'élément fantaisiste, le vrai et le faux, ne peut s'opérer de la même manière, quand il s'agit d'allusions à des faits historiques contrôlables et lorsqu'il est question de style, d'imagination, de pensée. Il est possible de s'assurer s'il y eut un roi des « Géates » du nom de Beowulf ¹⁾ ; mais il n'existe aucun critère qui nous permette d'établir avec certitude que telle émotion ou telle image sont païennes ou ne le sont pas. L'interprétation littéraire, sur ce point, devra être éminemment prudente et délicate et se fonder plutôt que sur des faits isolés sur de nombreuses et larges comparaisons, sur l'analyse subjective autant qu'objective des textes, car l'esprit, en cette matière, est souvent plus loyal et sûr que la lettre.

A. — La note dominante dans l'Edda, c'est bien, à côté du sens

¹⁾ Deutschbein (*loc. cit.*) en a montré l'impossibilité.

mythique, le caractère irrésistible et sauvage de la passion¹⁾, et c'est pourquoi il y a si peu de place en elle pour la contemplation détachée de la nature, alors que, inversement, dans la poésie anglo-saxonne, le sentiment de la nature et le sentiment religieux se développent si amplement dans le lyrisme et dans l'épopée qu'ils en éliminent l'autre grande source d'inspiration : l'amour humain.

Cependant il existe trois poèmes anglo-saxons, isolés pour ainsi dire du reste de la poésie anglaise, qui sont des poèmes d'amour. Nous mettrons ici à part le premier d'entre eux, le « Husband's Message », malgré la similitude de thème qu'il offre avec les deux autres, non seulement avec le second [« the Wife's complaint », dont il est apparu comme le pendant dans une sorte de diptyque²⁾], mais encore avec le 3^e, le poème de Wulf auquel on l'a relié intimement. Cependant, il ne présente pas ici pour nous le même intérêt, parce que le sentiment qu'il exprime a toute la grave dignité d'un amour conjugal et permis, qu'il contient une allusion chrétienne évidente³⁾, que le drame y tient tout entier dans l'absence et non dans l'intensité de la passion, et que l'accent en est uniquement élégiaque⁴⁾. Dans les deux autres poèmes

¹⁾ Le second caractère apparaît dans les poèmes héroïques : Helgi, Sigrun, Gudrun, Sigurd, Atli, etc., tandis que dans les poèmes sur les dieux (bien que la passion y intervienne quelquefois, surtout sous les espèces de la haine), c'est le mythe qui domine tout.

²⁾ Sans qu'il ait été possible pourtant de le faire rentrer, comme la Wife's Complaint dans l'Offa Saga. Cf. Edith Rickert, *The old English Offa Saga*, Mod. Phil. II. Une théorie plus récente encore, celle d'Imelmann (cf. p. 70-75 et Notes) incorpore ce poème, ainsi que les deux autres, outre le Seafarer et le Wanderer au même cycle, le « cycle d'Odoacre ».

³⁾ Cf. vers 31 : *Ðonne inc geunne alwaldend god*.

⁴⁾ Cet appel de l'époux exilé à sa femme est, en effet, empreint de gravité et de mélancolie : les longues années d'absence et les richesses n'ont pu faire oublier l'épouse à l'époux ; il la prie, ne pouvant aller à elle, de venir à lui, de s'embarquer dès que le cri fatidique du coucou lui en aura donné le signal, pour le rejoindre à travers les flots :

Dès que tu entendras sur la crête de la falaise
le coucou triste chanter dans (son) bosquet,
ne te laisse détourner par nul homme vivant
de ton voyage, ni retarder en ton chemin :

25 dirige tes pas vers là mer, manoir de la mouette,
monte sur une nef, afin que vers le Sud
par delà les routes de l'Océan, tu retrouves ton mari
là où (lui) ton maître (vit) dans l'attente de ta venue.

.
. Maintenant le mari a vaincu

au contraire, la plainte de l'épouse et le poème de Wulf, nous sommes frappés par une totale absence de traces tangibles de christianisme¹⁾ et par la nouveauté étrange de l'accent qui nous fait invinciblement songer aux cris de Sigrun ou de Brunhild. Le scepticisme dédaigneux des critiques contemporains²⁾ à l'égard de la sincérité du lyrisme anglo-saxon et de celle, en particulier, des deux poèmes que nous allons examiner n'a de fondement qu'autant que l'on envisage la forme seule de ces poèmes : il est fort possible en effet que ces plaintes de femmes n'aient point été écrites par des femmes³⁾, et d'autre part la forme élégiaque qu'elles revêtent ainsi que la subtilité parfois des sentiments qu'elles expriment témoignent d'une culture littéraire délicate au fond de laquelle on devine le christianisme. Mais ne pourrait-on pas faire la même remarque au sujet du poème eddique de Sigurd et Brynhild ? ⁴⁾ Dans celui-ci, en effet, percent aussi les influences étrangères et chrétiennes, et dans le motif encore inconnu dans l'Edda de la solitude du cœur on saisit un accent

le malheur : il n'est plus point par le désir
ni des chevaux ni des trésors ou des joies de l'hydromel
45 ni d'aucun des biens que (puisse posséder) un noble sur terre,
Fille de prince, si tu lui manques,
contrairement à l'antique promesse que vous vous fîtes tous deux.

¹⁾ Bien que l'on ait tenté assez étrangement, pour le simple fait que les deux poèmes se suivent dans le MS., de faire du « *Last Judgment* » la suite de la « *Wife's Complaint*. Cf. Ed. Rickert, *The old English Offa Saga. Mod. Phil.*, II, p. 53, Note 1. Les raisons que donne Miss Rickert à l'appui de sa suggestion ne sont pas convaincantes : le thème de l'inondation n'a, en effet, comme on l'a vu, rien de surprenant dans cette description de la fin du monde, puisqu'on le retrouve à peu près dans toutes les descriptions analogues, et l'allusion au triste sort de celui qui trahit ses amis est un thème moral assez abstrait, une réflexion semblable à celles qui abondent dans le *Wanderer* et le *Seafarer*. Il n'y a aucune ressemblance d'accent entre la plainte douloureuse poussée par la femme bannie, vivant dans une solitude sauvage « sous un chêne en un creux de la terre » et la dissertation morale et théologique du Jugement dernier.

²⁾ Cf. Schücking, *op. cit.*, § 7 et 8.

³⁾ Bien qu'il soit reconnu — et par Schücking lui-même — que les femmes eurent dans la société et dans la littérature anglo-saxonne une influence prédominante, à une époque que Schücking reporte à la fin du IX^e siècle environ, mais qu'Imelmann (*Forsch. zur altengl. Poesie*, 1920) fait commencer, avec bien plus de raison, dès la première moitié du VIII^e siècle.

⁴⁾ La « *Sigurdarkviða en skamma* » (qui est plutôt le poème de Brynhild que celui de Sigurd) est, en effet, postérieure aux autres poèmes eddiques (par ex. les poèmes d'Helgi) et qui, vraisemblablement, date du XI^e siècle. Cf. F. Jonsson, *Lit. hist.*, I, 292 ; Golther, *loc. cit.*, p. 46, etc...

élégiaque et nouveau. Cependant Brynhild demeure païenne par son indomptable passion, par sa férocité profonde et sereine, par tout ce qu'il y a de sauvage dans son cœur. Pareillement dans ces plaintes d'amantes délaissées que contiennent les deux poèmes anglais, c'est bien la voix païenne de l'Edda que nous entendrons, malgré les inflexions étrangères¹⁾ qui, dans la première surtout, se mélangent à elle. Plus païen encore y apparaît l'amour parce qu'il y est associé de plus près à la grande et libre nature qui non seulement sert seule de cadre aux événements mystérieusement évoqués, mais intervient dans le drame comme un personnage funeste. Par là le sentiment de l'amour est plus inséparable encore du sentiment que nous étudions. Dans la « Wife's Complaint »²⁾ il s'agit non d'une séparation fortuite entre les époux, mais bien d'un drame dont nous recueillons les échos de haines et de meurtres, dont le souvenir se perpétue, dont les effets demeurent.

D'abord heureux, les époux ne vivaient que l'un pour l'autre : tandis que le mari voguait sur des mers lointaines, sa femme, le cœur rongé par l'inquiétude, ne pouvait supporter l'attente au foyer :

¹⁾ Cette note étrangère, il est très vraisemblable, comme Imelmann s'efforce de le montrer dans son dernier livre (*Forsch.*, 1920), qu'elle vienne de la littérature gréco-latine, surtout latine, et en particulier de Virgile plus que d'Ovide. Les rapprochements qu'Imelmann établit entre le thème des trois poèmes d'amour ici considérés et les 18^e et 19^e Héroïdes d'Ovide (Léandre à Héro et Héro à Léandre) sont, dans l'ensemble, assez plausibles, surtout avec le Message, mais ne sauraient être poussés aussi loin que le veut l'auteur, cf. p. 71 : rien dans Ovide qui évoque la situation troublée, le drame initial que nous laisse deviner la « Plainte de l'Épouse », rien de commun entre le gîte misérable de l'héroïne anglo-saxonne, en pleine forêt, en un creux de la terre, avec la tour magnifique d'Héro, rien de commun surtout entre la situation d'Héro et le banissement ignominieux de notre personnage. Il y a entre les deux récits, entre les deux poèmes, une différence complète de cadre, d'incidents et surtout d'atmosphère. La différence de ton aussi, malgré l'apparente analogie des situations, est grande : le ton essentiellement littéraire, orné et « détaché » d'Ovide contrastant avec la sincérité — un peu subtile mais réelle et vraiment dramatique — du poème anglo-saxon.

²⁾ The Wife's Complaint. Nous traduisons d'après le texte de Grein. Wülker. Les critiques ne sont pas d'accord sur la date : Richter considérerait ce poème comme « recht früh » (cit. par Schücking, p. 349). Trautmann le plaçait vers le dernier tiers du VII^e siècle : 660-700, tandis que les études plus récentes le font dater du VIII^e siècle ou bien plus tard (fin du IX^e siècle, Schücking).

Mon seigneur d'abord partait loin de ses parents
 sur le tumulte des flots. Chagrin de l'aurore était le mien.
 Où donc, où donc sur terre se trouvait maintenant mon maître ?
 Alors je me mettais en route, cherchant à le suivre,
 10 Sans amis, exilée, errante.

A ce cri d'amour vrai, d'une sincérité si rare, succèdent maintenant de lourdes plaintes sur sa destinée :

Sur moi-même accablée de tristesse, je chante cette chanson,
 l'histoire de mon destin ! Je puis le dire en vérité
 tout ce que j'ai éprouvé de peines depuis que j'ai grandi,
 anciennes ou récentes, mais jamais pires qu'aujourd'hui.

C'est que, calomniée auprès de son mari, elle a été chassée par lui et vit maintenant bannie, en outlaw : « au milieu d'un bois, sous un chêne en un creux de la terre ». Privée de toutes les joies et de la vue de son bien-aimé, elle est tour à tour accablée par son chagrin ou exaspérée par l'injustice de son sort. Cependant son amour l'emporte encore sur la douleur, et son existence n'est qu'un long désir :

C'est pourquoi mon âme est triste,
 parce que j'avais trouvé un mari si bien fait pour moi
 (pourtant) malheureux, plein de tristesse en son esprit
 20 me cachant son cœur, ayant des pensées de meurtre
 (mais) l'air heureux. Souvente fois nous promîmes tous deux
 que rien d'autre ne nous séparerait
 que la mort seule : mais tout a bien changé,
 il en est maintenant comme si jamais
 25 n'avait existé notre amitié. J'ai dû de loin et de près
 supporter la haine de mon bien-aimé !
 On me contraignit d'habiter dans un bois
 sous un chêne, en un creux de la terre :
 vieille est cette maison de terre, je ne suis toute qu'un long désir.
 30 Sombres sont ces vallons, hautes les collines,
 amères (me) sont les haies des enclos, pleines de ronces,
 lugubre est ma demeure. Bien souvent ici l'absence
 de mon maître m'a odieusement torturée. Il y a des amis sur
 la terre
 qui vivent en s'aimant, occupent ensemble leur couche
 35 tandis que moi, dès l'aube, je vais et viens seule
 sous ce chêne en ce creux de la terre.

Là je dois m'asseoir tout le jour d'été
 Là je puis pleurer sur les misères de mon exil,
 mes chagrins nombreux, car je ne pourrai jamais
 40 me reposer de mes soucis
 ni de tout ce long désir qui s'est emparé de moi en cette vie.

Il y a là une puissance et un pathétique véritables, une véhémence de passion comparable, malgré la différence des situations, à celle des héroïnes de l'Edda ¹⁾ de Sigrun que rien, pas même la mort,

¹⁾ Nous avons voulu nous borner ici, dans ces comparaisons, aux poèmes proprement eddiques et aux plus anciens. Mais au point de vue de la « situation », des données du poème, on pourrait faire des rapprochements beaucoup plus précis :

a) Avec la « *Sigurðarkviða en skamma* », qui est bien classée généralement dans les poèmes eddiques, mais qui est d'une date plus récente que les poèmes d'Helgi (de la seconde moitié du XI^e siècle vraisemblablement) et qui porte des traces d'influences étrangères. Brunhild, femme de Gunnar, aime d'une irrévocable passion Sigurd, époux de Gudrun; elle sent avec une acuité tragique sa solitude : « J'erre sans joie et sans époux, sans mari, sans fils; il faut que je tire ma joie de ma haine sauvage », str. 9.

b) Avec la Saga d'Offa, qui, avant d'être danoise, puis française et européenne, fut à l'origine anglo-saxonne. (Cf. Müllenhof, *Beowulf*, 1889, II. Die Geschichtlichen Elemente, p. 84). La longue allusion qui y est faite dans Beowulf (Episode de Thrytho 1931-1962) prouve son antiquité. Cette histoire d'amour anglo-saxonne, à en juger par la version détaillée que nous en donne, à une époque tardive (XII^e siècle), l'auteur des *Vita duorum Offarum* dans sa *Vita Offæ primi* (où l'aventure survenue à Offa II est attribuée à Offa I), devait être très populaire en Angleterre vers le VIII^e siècle. Voici l'analogie qu'elle présente avec notre Wife's Complaint: L'épouse du roi Offa, (la reine Hermuthruda ou Thrytho) victime d'un complot tramé contre elle en l'absence de son mari, en guerre contre les Scots, est condamnée au bannissement ainsi qu'à une odieuse mutilation (à avoir les pieds et poings coupés); c'est dans une sauvage forêt où elle erre avec ses deux enfants qui ont subi la mutilation à la place de leur mère, qu'elle rencontre, pleine de douleur, un pieux et charitable ermite qui guérit ses enfants. Enfin le roi Offa revient dans son royaume et marque sa reconnaissance à l'ermite en fondant pour lui le monastère de St. Albans.

Cette Saga, dont parle Saxo Grammaticus, devient en France, au XIII^e siècle, le Roman de Manekine de Philippe de Beaumanoir, puis vers 1350, dans la Chronique anglo-normande de Nicholas Trivet, l'histoire de Constance que narrera Chaucer. La Wife's Complaint présente une analogie de thème assez grande avec cette histoire d'Hermuthruda, mais il n'y a aucune raison, comme le pense Ten Brink, pour qu'on la rattache à un « cycle d'Offa ». Elle se suffit à elle-même en tant qu'élégie. Sur la « Saga » d'Offa cf. Suchier, *Die Sage von Offa und Thrytho* (Paul und Braunes Beiträge zur Gesch. der deutsch. Sprache, Vol. IV.) et sur l'analogie entre la Wife's Complaint et la

ne peut séparer de Helgi, celui qu'elle aime, de Gudrun qui demeure obstinément auprès du corps sans vie de son mari au milieu des bois, tandis que les loups hurlent alentour ; nous avons dans la « Wife's Complaint » la même poésie de la solitude en un lieu sauvage et le même sens de la complicité de la nature avec le destin des hommes : l'épouse éprouve l'hostilité des collines hautaines, des haies amères des enclos. La différence consiste en une certaine discrétion de ton qui contraste avec les violences effrénées des héroïnes eddiques et aussi en une plus grande subtilité de sentiment, dans le discernement des causes et des nuances ; l'épouse, tout en gardant à l'époux son amour entier et profond, analyse son caractère et le juge : il était mélancolique et sournois, il lui cachait son cœur, il dissimulait « sous un air heureux des pensées de meurtre ». Cet effort d'analyse est ici nouveau et ne s'explique guère que par l'expérience de la pensée chrétienne. Mais tout le reste est bien dans la tradition germanique et païenne.

Plus primitifs et plus proches encore de l'Edda sont les dix-neuf vers placés en tête des Enigmes dites de « Cynewulf » dans le Codex Exoniensis et qui, pour cette raison, ont été pris longtemps et à tort pour une énigme, d'une interprétation fort difficile ¹⁾ et variant selon les divers commentateurs ²⁾, mais qui, depuis les « révélations » de Law-

Saga, voir Edith Rickert « *The old English Offa Saga* » *Mod. Phil.*, II. Cf. aussi Svet Stefanovic « *Ein Beitrag zur Angelsächsischen Offa-Sage* » *Anglia*, XXXV, 1912 : interprétation mythique de la Saga (l'Aurore poursuivie par son père le Dieu du Ciel) la rattachant à ses origines Indo-Européennes.

c) Enfin, avec le thème gréco-latin d'Héro et Léandre (cf. p. 46, N. 2). Ce rapprochement n'est possible que si l'on accepte que le Message du mari ou de « l'amant » est inséparable de la « Plainte ».

¹⁾ Thorpe (*Codex Exoniensis with translation and notes*, London 1842) insistant sur l'extrême difficulté de l'interprétation des Enigmes et de leur traduction, s'était excusé de ne point traduire un certain nombre de passages : parmi ces passages non traduits se trouve l'Enigme I en entier.

²⁾ La première interprétation franche, et qui eut un grand retentissement, fut celle de Leo (Heinrich Leo « *quae de se ipse tradiderit Cynewulfus* » 1857) qui regardait cette première énigme comme une charade du nom de l'auteur (cyne - cène - wulf) et rattachait ainsi le premier les énigmes à l'œuvre de Cynewulf. Cette interprétation fut regardée comme une « brillante découverte » semblable à celle de Kemble en 1840, adoptée et confirmée par Dietrich en 1859 (*Zeitschr. f. deutsch. Alt.*, XI) qui rapprochait de la première énigme la dernière (95) dont il donnait comme clé : le chanteur qui voyage (der fahrende Sänger). Rieger, en 1869 (*Zeitsch. f. deutsche Philol.*, I.) l'adoptait aussi en la précisant encore, et en apportant quelques « corrections » de détail, Wülker, Grein, Prehn, etc., considèrent dès lors le problème comme résolu. Mais en 1883, Trautmann (« *Cynewulf und die Rätsel*, *Anglia*, Vol. VI) porte

rence et Schofield ¹⁾ inspirées par l'hypothèse de Bradley, et les mises au point successives qu'elles provoquèrent, apparaissent bien comme un fragment épique. Par le thème, autant qu'on peut le saisir, ce poème présente une assez grande analogie avec la « Plainte de l'Épouse » : il est, lui aussi, l'appel angoissé d'une femme à celui qu'elle aime,

les premiers coups à cette théorie par de vigoureux arguments philologiques, et donne une interprétation nouvelle : « l'énigme ». Une longue polémique s'ensuivit entre les tenants de la théorie Leo-Dietrich, tels que Ebert, Wülker, Schroer, Hicketier et les partisans de Trautmann tels que Holthaus et Ramhorst, jusqu'à ce que Bradley (*Academy*, March. 24, 1888) mit fin à cette controverse en condamnant également les deux partis en présence : par la seule puissance d'une intuition fondée sur une connaissance admirable de la poésie Anglo-Saxonne et germanique, Bradley montrait que la prétendue énigme n'en était pas une, mais que les vers en question n'étaient qu'un fragment de monologue dramatique « dramatic soliloquy » analogue à « Deor » et à la « Wife's Complaint ».

¹⁾ Lawrence et Schofield, en 1902 (*Publ. of Mod. Lang. Assoc. of America*, *Baltimore*, Vol. XVII, 245-261, Lawrence et 262-295 Schofield) ont apporté des arguments nouveaux et séduisants corroborant l'hypothèse de Bradley, dont ils ne font du reste pas mention. Lawrence s'est attaché à montrer : 1^o la nature strophique du fragment, reconnaissable surtout aux deux petits vers « ungelic is us » qui terminent les « deux premières strophes » et encore aux deux vers plus courts que les autres, et tout à fait inhabituels en poésie anglo-saxonne : 17 et 19 ; 2^o l'origine norroise du passage, ce second caractère se rattachant étroitement au premier. Sur ce point Lawrence va jusqu'à déclarer, en se fondant sur des rapprochements d'expressions (entre autres le « on þreat cymeð » et « at þrotum koma » signalé par Bradley en 1888), que le poème a dû être écrit d'abord en Vieux-Norrois par un Scandinave, puis traduit ensuite littéralement, en Anglo-Saxon, hypothèse contre laquelle proteste Bradley lui-même (*Athenæum*, Dec. 6, 1902). Lawrence conclut ensuite à l'impossibilité de rattacher ce fragment à Cynewulf. Schofield poussant plus avant dans la même voie, identifie le fragment, reconnaissant en lui un « thème de la Volsunga Saga » : l'héroïne qui se lamente, c'est Signy, sœur jumelle et épouse de Sigmund. Il donne ainsi une explication très précise des vers 11 et 12. Le « hwelp » est pour lui le fils qu'elle a de son frère Sinfjotli, et « eadwacer » n'est qu'une épithète appliquée à son fier mari « le vigilant ». Cette identification cependant n'a pas tout le succès attendu : Bradley n'accepte pas les conclusions extrêmes de Lawrence, et Gollancz, avec beaucoup d'à-propos et d'ingéniosité, rattache le fragment non à la Volsunga Saga, mais au cycle de Théodoric, l'apparentant ainsi à l'Hildebrandslied de Dietrich : Eadwacer serait le mari de l'héroïne et Wulf-Dietrich son amant. Une pareille thèse paraît plausible, car cette légende historique répandue dans tout l'occident devait être familière aux Anglo-Saxons. Bradley adopte lui aussi cette hypothèse (*Athen.* 1902). C'est alors qu'Imelmann entre en scène : (*Die altenglische Odoakervichtung*, 1907) séduit par ce nom d'Odoacre, il le retrouve ailleurs, dans les runes du Husband's Message où,

amant plutôt qu'époux, séparé d'elle par d'insurmontables obstacles, banni loin des siens, puisqu'il est appelé « wulf » (nom traditionnel des outlaws en Angleterre comme au pays de l'Edda) et vivant, entouré d'ennemis, dans une île entourée de marécages. Là aussi, nous sommes en présence d'un drame d'amour : la femme qui fait monter sa plainte

à une lettre près (S au lieu de C), on peut bien lire, en effet, Eadwacer, et frappé dès lors par cette coïncidence, il rapproche le Message du Fragment de Wulf, rattache à ces deux poèmes la Plainte de l'Épouse, où il retrouve les éléments d'un thème identique et édifie en « trilogie » ces 3 poèmes, chacun représentant un moment différent du même développement dramatique. Mais surtout, pour lui, l'Odoacre dont il s'agit n'a rien à voir avec celui de l'Hildebrandslied et de Gollancz : cet Odoacre véritable est un chef saxon sorti du second livre de Grégoire de Tours, qui vint en 463, sous Childéric, ravager les rives de la Loire. De plus, il n'est pas le rival de Wulf, il est lui-même le Wulf banni et bien-aimé. Bien que ces nouveautés surprenantes soient assez mal accueillies (cf. Bradley, *Mod. Lang. Rev.*, vol. II, 4), Imelmann, l'année suivante (1908 : *Wanderer u. Seefahrer im Rahmen der altengl. Odoakerdichtung*) revient à la charge et présente, au lieu d'une simple trilogie, un cycle d'Odoacre plus vaste encore et englobant le Wanderer et le Seefahrer où l'auteur reconnaît une inspiration pareille et une parfaite concordance des thèmes. Aujourd'hui encore, fidèle à sa thèse, il apporte dans un livre d'ailleurs riche de faits (*Forschungen zur altenglischen Poesie*, Berlin 1920) un certain nombre d'arguments nouveaux tirés de la communauté des sources dont les divers fragments procéderaient. Pour lui, ce poème d'Odoacre, à quoi se réduit en somme toute la poésie anglo-saxonne dite « lyrique » et qui constitue une sorte d'Enéide anglaise, à caractère national, dérive, plus encore que de l'ouvrage de Grégoire de Tours qui ne lui a fourni que les données historiques indispensables (si même elles viennent de là), de deux sources essentielles : 1^o l'Enéide de Virgile ; 2^o les Héroïdes d'Ovide. À l'Enéide, le poème d'Odoacre emprunte les grandes lignes du thème : Odoacre, comme Enée, a une haute destinée à accomplir et erre longtemps en mer avant d'aborder aux rivages du royaume promis ; comme Enée, Odoacre est aimé éperdument par une femme, reine ou princesse, qui voudrait le retenir auprès d'elle ; comme Æneas profugus, « Herzog Odoaker » un instant hésitant, reprend malgré lui sa vie errante, abandonnant son amante au désespoir ; l'un et l'autre enfin essuient des tempêtes (Wanderer-Seefahrer) et ont à lutter contre des ennemis (Poème de Wulf). Avec l'Héro et Léandre d'Ovide (18^e et 19^e épîtres) Imelmann fait surtout les rapprochements suivants : les épîtres latines sont des messages d'amour, tout comme les poèmes anglais, les deux amants sont dans l'un et l'autre cas séparés par la mer (ce qui n'est pas vrai pour les 3 poèmes anglais), les amantes expriment pareillement l'angoisse de l'attente et de la solitude, les deux amants confient leur message à la mer, l'un (dans Ovide) à un intrépide batelier, l'autre (dans le poème anglo-saxon) à un morceau de bois arraché aux flancs d'un navire. Tous ces rapprochements supposent d'abord que l'on accepte l'unité de thème pour les trois fragments anglo-saxons (ce qui est difficile, les données étant fort

jusqu'à nous a cessé depuis longtemps d'aimer son mari (Odoacre - « Eadwacer »), et le souvenir de celui-ci lui est odieux ; toute son ardeur et toute sa sollicitude vont au banni, à son « loup », entre les bras chéris de qui elle se réfugiait autrefois, tout comme Sigrun, promise par son père au roi Hothbrodd qu'elle déteste, donne tout son cœur à Helgi qui tuera Hothbrodd¹⁾, tout comme Brynhild, épouse de Gunnar, appartient de toute son âme passionnée et cruelle à Sigurd, époux de Gudrun, qu'elle fera tuer de désespoir et de dépit sans cesser de l'aimer²⁾. Le poème de « Wulf » si incomplet qu'il nous soit parvenu et si énigmatique qu'il demeure, a une rudesse d'accent qui évoque pour nous mieux que n'importe quel autre monument de la poésie anglo-saxonne, la poésie germanique primitive :

Les membres de ma famille agissent selon les présents qu'on
leur donne ;

ils l'opprimeront s'il tombe dans la détresse :

Tout est bien changé pour nous.

Mon loup est dans une île, moi dans une autre,

5 l'île est entourée profondément de marécages.

Il y a là-bas dans cette île des hommes meurtriers et féroces :

ils l'opprimeront s'il tombe dans la détresse.

Tout est bien changé pour nous.

Durant les longs voyages de mon loup j'attendais anxieuse,

10 quand il pleuvait et que je demeurais assise à pleurer.

quand le guerrier vaillant m'entourait de ses bras,

il y avait de la joie en moi, mais aussi de la souffrance.

O Loup, mon loup, les heures passées à t'attendre

différentes dans la Wife's Complaint (bannissement dans la forêt), dans le poème de Wulf (deux îles séparées par des marécages) et dans le Message (c'est la mer qui sépare les deux êtres qui s'aiment) et postulent en outre — surtout pour le parallèle: Enée-Odoacre — de nombreux faits qui ne sont point dans les textes: (le héros devant accomplir de hautes destinées et *retenu* par l'amour d'une *étrangère*, etc.). Il n'y a pas plus de ressemblance dans le ton — peu virgilien, surtout dans Wulf — que dans les incidents: les analogies d'idées, de sentiments, d'expression qui apparaissent çà et là nous semblent à la fois fortuites et inévitables, dues à l'irréductible identité d'un certain minimum de faits et de traits entre deux histoires d'amour quelconques, entre deux récits de tempêtes quelconques.

¹⁾ Helgak., H., I.

²⁾ Sigurðarkv. en sk.

- m'ont rendue malade, (et) tes rares venues
 15 et mon cœur affligé, non le manque de nourriture.
 Entends-tu, Eadwacer, notre couard petit,
 mon loup le porte dans les bois;
 on délie aisément ce qui n'a jamais été uni :
 notre chant à tous les deux ¹⁾).

¹⁾ Notre traduction, comme toutes celles que l'on a tentées jusqu'ici, a besoin de se justifier à la fois dans le détail et dans son ensemble :

A) Nous traduisons *aðecgan* par opprimer, comme Schofield, sens simplement intensifié de *ðecgan*, prendre, consumer, au lieu d'adopter l'hypothèse un peu hardie de Bradley, qui en fait un causatif de *ðicgan*, recevoir avec le sens de « donner à manger, à nourrir » dont on ne trouve pas d'exemple; mais nous adoptons, par contre, tout comme Lawrence, l'assimilation de Bradley, aux vers 2 et 7 de *on þreat* « dans la détresse ». Au vers 16 « *earne hwelp* » présente d'assez sérieuses difficultés de langue et de sens : Holthausen (*Lit. Bl.*, vol. X, 447) substituait « *earmne* » pauvre, Bradley traduit par « *cowardly whelp* » prenant *earne* pour l'acc. de *earh*, *earg*, dont la forme régulière est *eargne*; Lawrence voit dans *earne* l'acc? de *earu*: *swift*, active (dont la forme régulière devrait être *earone*), mais qu'il explique par l'influence de la forme scandinave *orvan* que le scribe aurait eue sous les yeux; nous adoptons, parce que le sens nous paraît meilleur au point de vue du thème, la leçon Bradley.

B) Pour ce qui est du sens général du fragment et de l'identification historique des personnages, tout en reconnaissant qu'il subsiste de grandes obscurités, notamment pour l'explication du premier vers qui conserve obstinément l'allure énigmatique d'un début de charade, et pour celle des vers 2-7, ainsi que pour l'identification du « *whelp* », nous nous rangeons nettement aux côtés de Gollancz et Bradley en donnant la préférence au thème de l'*Hildebrandslied* (Odoacre et Théodoric) sur celui de la *Volsunga Saga* (Sigmund et Signy) proposé par Schofield. Nos raisons sont les suivantes :

a) L'identification de Schofield laisse inexpliqué le mot « *Eadwacer* » qui, par la place même qu'il occupe dans le vers et dans l'ensemble du morceau, a une importance particulière qu'une simple épithète telle que « *all-vigilant* » ne comporterait guère. Bradley a, du reste, montré (*Athen.*, *Ibid.*) ce qu'il y avait de fantaisiste dans la justification de cette épithète par la forme norroise *auðvakr*... b) L'objection d'Imelmann (*loc. cit.*) (impossibilité d'identifier le Wulf du poème, le pauvre banni, avec le glorieux Théodoric) nous paraît dénuée de valeur, car le Théodoric de la légende — le Dietrich de l'*Hildebrandslied* — n'est pas du tout le Théodoric de l'histoire; le glorieux conquérant devient dans la légende — et dans la tradition — la victime d'Odoacre (*otaker*): il est dépossédé par lui de ses états et passe trente ans dans l'exil avant de pouvoir, avec le secours d'Attila, triompher de ses ennemis. C'est donc à cette longue période d'exil et de malheurs que se rapporterait notre poème. Cette identification explique bien les deux derniers vers: l'épouse d'Odoacre, dont le cœur appartient à Wulf (Dietrich, son amant) s'adressant ici à son mari, dénonce la fragilité, la fausseté de leur

Par le mot « primitif » nous n'entendons préjuger en rien de la date du fragment ; il n'est pas impossible qu'il ait, comme d'aucuns le prétendent, été composé très tard ¹⁾, bien que d'autres, avec plus de raison semble-t-il, distinguent dans sa langue des archaïsmes assez nombreux ²⁾. Par « primitif » nous entendons essentiellement ce carac-

union sans amour. L'effort d'Imelmann pour découvrir un autre Odoacre — dans Grégoire de Tours (*Livre II, ch. 18 et 19*) — et pour édifier sur sa découverte sa « trilogie » et son « cycle » nous paraît donc superflu et malheureux. Nous croyons pourtant que sa lecture des runes du Message est exacte (ce fut là, pour nous, la vraie trouvaille d'Imelmann) et que Eadwacer est bien le nom du héros, reliant ainsi le Message au poème de Wulf. Mais il ne s'ensuit pas qu'Eadwacer et Wulf soient le même personnage, ce que les données différentes des deux pièces ne permettent guère d'admettre, car dans le Message, c'est la mer qui sépare l'homme et la femme, dans « Wulf » ce ne sont que des marécages; dans le Message, l'homme est comblé par la fortune, riche et plein de gloire; dans « Wulf » il est dans la détresse, traqué, opprimé. En outre, le ton du héros du Message, par sa grave dignité, paraît s'accorder fort mal à ce que nous savons de Wulf. Toutes ces discordances, au contraire, disparaissent si nous revenons à l'interprétation de Gollancz, si Eadwacer désigne Odoacre le mari et Wulf, Dietrich, le banni, l'amant chéri et malheureux; tout s'éclaire alors, autant les railleries amères de la femme à l'adresse de son époux: (« Entends-tu, Eadwacer, notre couard petit (trad. Bradley), mon loup le porte dans les bois, on délie aisément ce qui jamais n'a été uni, notre chant (d'amour) à tous les deux ») que le ton rasséréné et plein de douceur du mari (dans le Message) qui, « ayant vaincu le malheur » et retrouvé, avec la richesse, des terres et des amis (un royaume et une cour), presse son épouse, celle qui fut liée à lui par des vœux, de revenir à lui, car il l'aime toujours. Il y a bien, en effet, dans ses paroles une discrétion quel'on devine pleine d'indulgence, comme s'il avait quelque chose à pardonner ou à oublier. Il la prie « de ne point se laisser détourner par aucun homme vivant de son voyage ni retarder en son chemin », message parfaitement en harmonie avec le dramatique de la situation. Les deux fragments nous paraissent ainsi s'adapter l'un à l'autre. Mais rien ne prouve cependant qu'ils soient absolument contemporains; le poème de Wulf nous paraît être empreint d'un caractère plus primitif (voir plus loin, p. 76) et telle est aussi l'impression d'Imelmann (bien qu'il l'avoue à peine) et même celle de Schücking. Rien n'empêcherait de croire que le Message ait été composé plus tard, autour du noyau primitif constitué par Wulf. Cette distance chronologique suffirait peut-être à expliquer d'une part la présence d'une allusion chrétienne dans le « Message » et, d'autre part, la totale absence de traces de christianisme dans « Wulf ».

¹⁾ Bradley (*loc. cit.*), dans son incertitude sur la date, va jusqu'à admettre la possibilité de la placer au x^e siècle.

²⁾ Imelmann (*loc. cit.*) (p. 299) relève comme archaïsmes *iege*, *biworpen*, *bilegde*, *n-aefre* (avec allitér. vocal) et rappelle que Sarrazin (*Engl. Stud.* 38, 191) constate vers le milieu du viii^e siècle l'apparition d'un assez grand nombre

tère presque étranger à la poésie anglo-saxonne, cette totale absence de traces de christianisme que l'on est bien, de force ou de gré, tenu de reconnaître et d'enregistrer, cette unique affirmation de la passion, désir et haine tout ensemble, se développant, se réitérant comme une hantise en ignorant tout ce qui n'est pas elle ; cela, très réel, malgré l'exiguité du morceau, qui ne nous permet de le saisir pour ainsi dire qu'au vol et d'un seul regard, apparente ces vers à l'Edda autant et plus que la forme strophique indéniable, et c'est cette parenté germanique plus immédiate qui constitue leur originalité. Ce même caractère, nous le trouvons déjà dans la *Wife's Complaint*, mais incomplètement ; il y manquait, avec la forme strophique dont certains pourtant s'obstinent à la doter aussi¹⁾, tout le resserré et tout le cryptique de l'expression ; il y avait par contre une complaisance plus grande à l'introspection (que du moins l'état actuel de Wulf ne laisse pas apparaître au même degré), mais on retrouve dans les deux passages la même véhémence de désir, la même atmosphère non christianisée. S'il est malaisé en effet de soutenir que l'inspiration soit d'un paganisme à évoquer les géants et les Ases ou de prouver même par des arguments de fait qu'elle soit vraiment païenne, il est difficile de ne pas sentir que, dans ses traits essentiels, cette inspiration remonte à une époque où la passion divinisée était maîtresse absolue des volontés humaines. Et cette époque peut ne pas être fixe dans le temps, ne pas être rivée à l'origine, et séparée par une infranchissable barrière des siècles de christianisme, elle a pu reparaître sous les rois convertis, se renouveler à de nombreuses reprises. Quant aux éléments étrangers, aux éléments superposés au pur fond germanique, on a voulu retrouver en eux surtout des réminiscences classiques, gréco-latines, surtout latines et virgiliennes. Selon Imelmann²⁾, le ton élégiaque de l'héroïne de ces poèmes (pour lui les 2 poèmes ont la même héroïne) procède à la fois des lamentations désespérées de Didon au *rv^e* livre de l'Enéide et de la ferveur inquiète de l'Héro d'Ovide, et il fait même des rapprochements de textes qui pourraient un instant faire illusion : le « *Wena me pine seoce gedydon* », « Les longues attentes m'ont rendue malade », de Wulf, avec le « *regina saucia cura* » de l'Enéide, dont il sent cepen-

d'expressions comme transcrites du norrois qui disparaîtront ensuite. Donc les traces norroises évidentes de « Wulf » *seldcymas*, on *ðreat cymeð*, etc., indiqueraient (sans que l'on remonte aussi loin qu'Heusler) une origine assez ancienne (vers 750).

¹⁾ Imelmann (*loc. cit.*) (chap. I).

²⁾ *Ibid.*, ch. VI: *Die Quellen der Elegien von Eadwacer*.

dant l'éloignement réciproque, le « *Saevit amor* » (IV, 532) et le traxit per ossa furorem (IV, 101) avec le « *mec wraþe begeat fromsið frean* » de la *Wife's Complaint*, le passage où Didon décrit ses insomnies (IV, 532 sq) avec celui où l'héroïne saxonne (*Wife's Compl.*) parle de ses allées et venues « autour de son chêne » (mais remarquons le « à partir de l'aurore ») et le rocher sous lequel est assis l'ami de celle-ci, encerclé par la tempête, au roc d'où Léandre jette ses regards sur la rive où l'attend Héro. Mais aucun de ces rapprochements n'est à vrai dire convaincant ; ils ne portent que sur des mots, les ressemblances soulignées dans les incidents elles-mêmes s'évanouissent dès qu'on les serre de près, et les analogies prétendues de sentiments sont insaisissables. Certes, les amantes délaissées sont en proie au désespoir, certes, les amants sincères aspirent de tout leur cœur à revoir leur « unique joie » ; encore faut-il que ces désespoirs, que ces désirs, pour être apparentés, s'expriment pareillement jusque dans leurs moindres nuances : c'est la qualité de cette nuance, de ce trait particulier qui seul importe, le reste n'étant qu'impersonnel, dénué de substance et de caractère, schématique et pauvre comme un réflexe. Si au lieu d'être à l'affût de semblables coïncidences (lesquelles demeurent toujours non seulement fragmentaires, mais très imparfaites, « l'emboîtement » se faisant mal), nous tâchons de saisir les caractères de l'ensemble, nous éprouvons vite l'impression d'un contraste autant dans le décor des scènes présentées que dans l'accent des personnages. Il y a loin du geste de lassitude de l'épouse anglo-saxonne, (*Wife's Complaint*) de son amertume devant les « haies des enclos pleines de ronces », de la douleur morne de son exil, de son bannissement au milieu des bois, aux imprécations de Didon¹⁾ et à son bûcher théâtral. Pareillement, qu'y a-t-il de commun dans Ovide entre la tour magnifique d'Héro et le gîte misérable de notre héroïne ? Car le ton, ici, dépend dans une grande mesure du cadre, de l'atmosphère auxquels il est parfaitement adapté, et ce cadre, cette atmosphère n'ont rien de gréco-latin, sont entièrement, spécifiquement anglo-saxons : Au lieu des rives et des flots de l'Hellespont, peuplés de fantômes mythologiques, comme dans l'Héroïde d'Ovide, nous avons chez le poète anglo-saxon soit la solitude sauvage d'une forêt, soit de brumeux marécages ; nous sommes bien dans son pays. Et il ne nous

1) Nec tibi Diva parens, generis nec Dardanus auctor,
Perfide: sed duris genuit te cantibus horrens
Caucasus Hyrcanaeque admorunt ubera tigres
etc. (IV. 365-367)

parle que d'êtres qu'il connaît, que de drames qui sont quotidiens autour de lui ; c'est la vie du banni, de l'outlaw qui l'émeut surtout et qui rehausse pour lui le tragique de l'amour. Rien de tout cela ne peut venir d'Ovide ni de Virgile. Aussi le contraste n'est-il pas moins accusé dans le ton, dans le style : au lieu des développements si ornés des poètes latins, des évocations traditionnelles, des figures si nombreuses, et, chez Ovide, de l'ironie littéraire qui marque un complet détachement de l'auteur vis-à-vis de ses personnages, nous sentons dans les élégies anglo-saxonnes un sérieux, une sincérité qui atteignent sans effort au tragique. Cette sincérité, plus rude et plus ramassée dans Wulf, est certes plus nuancée, plus cultivée, plus élégiaque dans la *Wife's Complaint*, témoignant peut-être d'une connaissance plus familière des poètes anciens, de Virgile et d'Ovide, mais même là les personnages restent anglais, même là, c'est bien l'outlaw qui crie sa douleur. Quant à Wulf, le fragment que nous possédons, sous sa forme actuelle, ne laisse à peu près pas transparaître d'influences gréco-latines et ne rappelle ou n'annonce que les *kviður* primitives de l'Edda. Et si c'est, comme il semble bien, au milieu du VIII^e siècle¹⁾,

¹⁾ Imelmann a montré (*ibid.*, ch. VII : Wann entstanden die Elegien von Eadwacer?) avec beaucoup d'à-propos que, contrairement aux théories de Schücking, ces cris de passion n'indiqueraient pas une période tardive déjà désintéressée des questions religieuses et comme à demi déchristianisé (fin du IX^e siècle ou X^e siècle), mais ressemblaient étrangement à ces lettres de femmes du VIII^e siècle (Jaffé, *Monumenta Mogontina*, 144 et 148) où s'exprime la torture de l'absence, le besoin infini et douloureux de revoir un frère aimé : « quid est, frater mi, quod tam longum tempus intermisisti, quod venire tardasti? O frater, o frater mi, cur potes mentem parvitatit meae assidue merore fletu atque tristitia die noctuque caritatis tuae absentia affligere?.... Ecce non possum omnia per litteras tibi indicare ». (*H. monacha N. fratrem objurgat, quod tam diu venire cesset.* — *S. Bonifacii et Lulli epistolae*, N^o 144) et N^o 148 (Berthgyth fratri suo Balthardo scribit, se desiderio ejus teneri, *ibid.*) : Ego enim sola derelicta et destituta auxilio propinquorum.... Multae sunt aquarum congregationes inter me et te, tamen caritate jungamur umquam non recessit tristitia ab anima mea, neque per somnium mente quiesco; quia fortis est ut mors dilectio ».

On pourrait citer encore dans la même lettre, cette phrase, au moins aussi caractéristique (non citée par Imelmann) : « Tedet animam meam vitae meae propter amorem fraternitatis nostrae » où le désir est poussé jusqu'au dégoût de la vie. Dans la lettre 149, de la même Berthgyth à son même frère Balthard, Imelmann cite judicieusement ce passage où éclate la souffrance de voir le bonheur des autres : « ullo modo fontem lacrimarum adquiescere non possum quando video et audio alias ituras ad amicos suos » que

époque de christianisme déjà fixée, que les femmes anglo-saxonnes, du fond de leur solitude et de l'intérieur même des couvents, ont su lancer jusqu'à nous ces cris de passion, ces cris d'attente éperdue ou de désir sans espoir, cela montre que subsistait encore en elles, mal domptée par la nouvelle foi, l'âme farouche que l'on retrouvera chez les compagnes des Vikings. On le voit, dans ces élégies anglaises les sentiments « importés » chers à la critique de nos jours demeurent extérieurs, comptent peu et ne sauraient en amoindrir beaucoup l'originalité. L'élégie, genre nouveau, imité de l'antique, n'en reste pas moins primitive et germanique ; l'élégie, née en des temps chrétiens, n'en contient pas moins des échos d'un paganisme véritable.

L'originalité de ces deux fragments parmi les autres poèmes anglo-saxons nous apparaîtra davantage encore quand nous nous serons rendu compte que si cet accent primitif avait plus largement retenti dans la poésie anglaise, le sentiment de la nature y eût présenté un tout autre caractère : la passion impulsive eût empêché la contemplation et l'emportement de l'imagination rendu impossible la description appliquée et fervente des grands spectacles. Bien plus, cette inspiration païenne présente un élément de haine à l'égard de la nature¹⁾

nous ne pouvons nous empêcher de rapprocher des vers de la *Wife's Complaint* :

Frynd sind on eorðan
leofe lifgende, leger weardiað:
þonne ic on uhtan ana gonge.

Même regret d'un impossible bonheur ; même détresse où perce une pointe d'envie. Les ressemblances sont telles qu'on serait parfois tenté de croire à des sources. Mais il ne s'agit au fond que de sentiments analogues, éprouvés avec la même intensité douloureuse par de nombreuses femmes privées d'affections par la vie du cloître ou séparées de ceux qu'elles aimaient par les vicissitudes d'une existence incertaine, par les malheurs de la guerre ou de l'exil. Une lettre encore du même recueil, N° 14, celle de l'abbesse Eangyth à Wynfrith (i. e. St-Boniface), témoigne étrangement du trouble auquel sont en proie en ce VIII^e siècle les âmes non résignées des nonnes et des novices, de toutes ces filles de la haute société anglo-saxonne destinées malgré elles le plus souvent, à la paix de la vie conventuelle. Elles demeurent, en dépit de leurs efforts, rebelles à l'œuvre de la grâce et le ressort essentiel de leur âme est encore la passion.

¹⁾ Nous ne prêterons cependant pas le même sens que Miss Edith Rickert à l'analogie — plutôt fortuite — que présente les vers 30-32 de la *Wife's Complaint* avec les boutades de Niord et Skadi (*Edda de Snorri*, I, 94) qui « gabent » à la façon de dieux aristophanesques. L'aversion pour la nature — pour la nature boréale, inhumaine — existe réellement dans les poèmes eddiques, mais il eût fallu citer d'autres exemples.

qui est incompatible avec le sentiment admiratif, enthousiaste qui se dégage de plus en plus nettement à nos yeux.

B. — La nature causait pourtant aux héros eddiques, aux farouches Vikings et à leurs ancêtres un certain nombre de joies vraies dont ils ne se lassaient pas ; ces joies où le corps avait plus de part que l'esprit, où l'imagination trouvait cependant un certain stimulant, provenaient de leur emprise sur les choses, de leur puissance sur les éléments contre lesquels ils luttait. Simple variante au fond, de la joie du combat, mais qui emprunte à la majesté de l'adversaire quelque chose de majestueux : lorsque Helgi, partant en guerre contre Hothbrodd, prend la mer avec ses guerriers, le poète nous dépeint l'âpre et mâle plaisir des hommes à fendre de leurs rames les flots écumants : « alors s'éleva le bruit des avirons, le choc du fer, les boucliers heurtant les boucliers ; les Vikings ramaient. La flotte du roi, à toute allure, de toute [la force des] guerriers, s'éloigna de terre. On aurait cru, à les entendre, quand se heurtaient la sœur de Kolga (la lame) et les longues quilles, que la falaise ou la vague allaient se briser. Helgi donne l'ordre de hisser plus haut les hautes voiles, l'équipage ne fut pas parjure aux vagues quand la terrible fille d'Aegir tentait d'engloutir les proues des chevaux-vagueurs.¹⁾ » La description est alerte et pleine de vigueur ; les images traditionnelles sont rajeunies par l'à-propos et la rapidité avec lesquels elles surgissent ; l'inspiration est toute physique comme celle d'un acte, d'un mouvement ; l'idée et le sentiment n'ont point encore le temps d'intervenir, et là se borne à peu près le contact de l'esprit avec la nature dans l'Edda. Cette joie de l'action, nous la retrouverons assez fréquemment dans la poésie anglo-saxonne et surtout dans Beowulf²⁾, soit qu'il s'agisse dans ce

¹⁾ *Helgakv. H.*, I, 27, 28, 29.

²⁾ En particulier dans l'épisode du « swimming match » avec Breca :
 Es-tu ce Beowulf, qui luttas avec Breca,
 te mesuras avec lui à la nage sur la vaste mer ?
 Quand vous tentâtes les flots par fol orgueil
 et risquâtes votre vie sur les eaux profondes
 510 par sottise vantardise ? Aucun homme
 ami ou ennemi, ne put vous détourner
 de ce voyage gros-de-chagrins, quand vous partîtes à la nage,
 quand vous couvrites de vos bras les flots de la mer ;
 vous mesuriez les lieues marines, brandissiez vos mains,
 515 glissiez sur l'Océan, la mer bouillonnait de vagues,
 bouillonnement d'hiver.

poème, comme on l'a cru longtemps, de passages d'inspiration ancienne, soit que le poète ait eu un sens épique assez vif pour recréer en son esprit ces joies enfantines et primitives. Mais ce qui tendrait à prouver que ce sentiment n'a rien de spécialement païen ni de particulier à une époque¹⁾, c'est que nous le trouverons aussi dans le *Seafarer* en une lyrique opposition avec le sentiment contraire de souffrance et d'aspiration au repos, dans l'*Elene* de *Cynewulf* et ailleurs encore, dans les *Enigmes* par exemple. En réalité, il serait téméraire d'attribuer un sens historique à ce qui semble n'être que l'expression d'un des besoins les plus permanents de la nature humaine. Cette joie de l'action et du triomphe sur l'obstacle ne peut en aucun cas s'assimiler au sentiment de la nature qui la dépasse infiniment, comme les émotions du cœur dépassent les simples réflexes. Mais il est intéressant de remarquer que si ce sentiment élémentaire témoigne d'une plus grande vitalité, à travers l'histoire de la poésie anglo-saxonne, que la passion de l'amour, cet autre sentiment élémentaire, c'est que le premier s'adapte mieux aux profondes tendances réalistes de cette poésie.

C. — La conversion de l'Angleterre au christianisme ne fut pas soudaine, comme le montre à travers le *VII^e* siècle la longue lutte de Penda, roi de Mercie et « champion des vieux dieux », contre les rois chrétiens Eadwine, Oswald et Oswill ; les anciennes croyances persistèrent longtemps encore, surtout au fond des campagnes et ne disparurent même pas entièrement après la conversion officielle à la religion nouvelle²⁾. Ce qui fut tenace surtout, ce furent les relations intimes établies par le paganisme entre l'homme et les choses, accordant à celui-là une suprématie secrète sur ces dernières, une puissance mystérieuse sur l'âme des bêtes ou sur la volonté des objets matériels ;

et dans la réponse de Beowulf à Unferth :

- Nous avions une épée nue, quand nous partîmes à la nage
 540 rigide à la main ; nous pensions nous défendre
 contre les baleines. Nullement il ne pouvait flotter
 loin de moi sur les flots,
 plus vite sur l'océan ; ni moi je ne voulais (me séparer) de lui.
 Ainsi nous fûmes ensemble sur la mer
 54 pendant l'espace de cinq nuits jusqu'à ce que le flot nous séparât
 les eaux bouillonnantes, le plus glacial des froids.
 la nuit obscure.

¹⁾ Comme le pense Stopford Brooke, *E. E. L.* Vol. I, Chap. X, p. 232.

²⁾ Les lois même du temps de Knut (1016-1035) durent interdire « le paganisme, l'adoration des dieux, du soleil et de la lune, des rivières et des puits, du feu, des pierres et des arbres ». Cf. Stopford Brooke, *E. E. L.* Vol. I, p. 265.

la magie avec ses formules obscures, ses rites, ses incantations, survécut non seulement à travers le moyen âge, mais à travers l'époque moderne et jusqu'au seuil du siècle dernier¹⁾. L'Eglise, aux premiers siècles, ne parvenant pas à abolir les vieilles pratiques superstitieuses, s'ingénia à les transformer, à les adapter dans une certaine mesure aux croyances chrétiennes, et c'est ainsi que sont parvenues jusqu'à nous, en de courts poèmes accompagnés de commentaires ou d'instructions en prose, des formules d'incantations ou « Charmes » où le Christ, la Vierge, les Saints et les apôtres sont assez curieusement invoqués à la place des esprits du paganisme pour retrouver le bétail perdu, pour conjurer une terre infertile ou pour guérir l'enflure. Mais ici une distinction essentielle s'impose entre les documents littéraires qui n'ont été transmis à la postérité et qui même n'ont été fixés par l'Ecriture que parce que la main du clerc les purifiait, et, d'autre part, la tradition populaire à peu près uniquement orale. Celle-ci, pourtant, comme on vient de le montrer tout récemment pour les divers poèmes germaniques d'incantation²⁾, survit aussi dans nos « Charmes » anglo-saxons sous une forme reconnaissable : dans la réitération rituelle des invocations propitiatoires, dans le dénombrement rigoureux et attentif à la fois des parties malades et des organes et des moyens guérisseurs de l'être invoqué. De sorte que les puissances occultes, bêtes, plantes, objets inertes, sont associées à la vie la plus intime de l'homme, paraissent humaines elles-mêmes :

Ici est venue l'araignée, ici elle est entrée,
 10 elle portait sa couverture dans sa main ;
 elle a dit que tu devais être son cheval.
 Etends ses fils sur ton cou.
 Ils lui sont venus de la terre,
 dès qu'ils furent venus de la terre
 ils commencèrent à rafraîchir³⁾.

En même temps il est curieux de remarquer que plus le paganisme paraît authentique dans les « Charmes » et plus la pensée poétique s'éloigne de la simple et réelle nature pour entrer dans un

¹⁾ Cf. par ex. au XVIII^e siècle le « Discourse of Free-thinking de Collins » 1713, et au XIX^e siècle le roman de Silas Marner (Ch. I., etc.).

²⁾ Cf. Lindquist (Ivar) Galdrar, de gamla germanska Trollsöngar... Göteborg, 1923, que nous ne connaissons que grâce à l'extrême obligeance de M. Maurice Cahen.

³⁾ « Charme contre l'enflure », Grein-Wülker.

univers imaginaire créé par la croyance, où les choses sont identifiées à des esprits, où le visible et le tangible cèdent la place à des conceptions de rêve¹⁾ :

- Quel bruit elles faisaient, oh quel bruit en chevauchant par-dessus
la colline,
elles étaient pleines d'audace, en chevauchant à travers la campagne;
- 5 couvre-toi de ce bouclier, si tu veux échapper à leur haine,
sors petite lance, si tu es là !
Il se tenait sous le tilleul, sous le bouclier brillant,
tandis que les femmes puissantes apprêtaient leur force,
lançaient leurs lances bruissantes.
- 10 Je leur en renverrai une à mon tour,
une flèche volante tout droit contre elles :
sors, petite lance, si tu es là !
Le forgeron s'assit (à son enclume) forgea une petite épée,
..... (faisant au fer de fortes blessures) ?
- 15 sors, petite lance, si tu es là !
Six forgerons s'assirent (à leur enclume), forgèrent des lances
meurtrières,
Sors, lance ; ne reste pas, lance !
s'il reste dedans une parcelle de fer
œuvre de la sorcière, il faut qu'elle fonde !
- 20 Que tu aies été atteint sur la peau, que tu aies été atteint dans la
chair,
que tu aies été atteint dans le sang, que tu aies été atteint dans l'os,
que tu aies été atteint à la jointure, que jamais plus ta vie n'en
soit tourmentée,
soit qu'elle ait été lancée par Esa, soit qu'elle ait été lancée par
les elfes,
ou qu'elle ait été lancée par la sorcière, je vais maintenant te
porter secours.

Va-t-en, là-haut sur la montagne...

Sois guéri à la tête. Que le Seigneur t'aide !

Ce petit poème est le plus caractéristique de la série des « Char-
mes » ; notons une fois de plus que le sentiment de la nature ne se
manifeste dans ces vers d'inspiration païenne que par l'idée de la com-

¹⁾ « Charme contre la démangeaison des sorcières », *Ibid.* « Gegen Hexen-
stich ».

plicité des choses avec ou contre nous ; les choses intervenant intimement et activement dans l'existence de l'homme, celui-ci n'a point le détachement et le loisir nécessaires à la contemplation. Qu'au contraire, par la nature du « Charme » le sujet s'élève, comme dans l'incantation contre une terre inféconde, et aussitôt les vers se christianisent avec une aisance surprenante : à la fois parce que les idées sont plus abstraites et que le contact avec les choses individuelles se relâche et parce qu'à la multiplicité des bons ou mauvais génies se substitue plus facilement, dans son unité, l'idée de Dieu ou de la Providence. De sorte que l'éloquent nom païen de Erce répété trois fois dans l'incantation n'est plus qu'un rappel lointain de la puissance magique des esprits de la terre :

- Erce, Erce, Erce, mère de la terre,
 50 que le maître universel, l'éternel Seigneur, te donne
 des champs fertiles et riches en fruits,
 gros (de moissons) et prospères,
 la nourriture des armées, la richesse des provinces¹⁾
 et les larges épis de l'orge
 55 et les clairs épis du froment
 et une universelle fécondité.
 Le Seigneur éternel leur accorde
 et les saints qui sont au ciel,
 que leur récolte soit protégée contre tous les ennemis,
 60 qu'ils soient gardés de tous les maux,
 de tous les sorts semés à travers la terre.

Après avoir récité cette formule et le premier sillon une fois ouvert, le laboureur saluait la terre par ces trois vers :

Salut à toi, Terre, mère des hommes,
 sois féconde dans le sein de Dieu,
 abonde en nourriture pour les besoins des ho mes.

C'est ainsi que l'incantation païenne²⁾ se transforme en une hymne chrétienne des « rogations », sans heurt, sans discordance : c'est par la généralité même du sujet que s'opère la transmutation. Et le

¹⁾ Scir a sans doute ici le sens de paroisse ou diocèse, mais nous le traduisons par le terme le plus général, le latin « provincia » ayant aussi le sens ecclésiastique de diocèse.

²⁾ La formule « Salut à toi » (Hal wes þu) peut aussi bien être païenne (Cf. *Edda, Sigdrifomál*: Str. 3. Heill dagr... 4 Heiler æser...) que chrétienne et classique (Salve...).

même phénomène se reproduit avec une égale facilité chaque fois, nous l'avons vu déjà, que le poète traite un thème élevé, philosophique ou cosmogonique : l'inspiration païenne ancestrale ne le soutient plus assez, il demande un supplément de forces soit à la science, soit à sa foi. Et, de ce fait, son imagination revient immédiatement du domaine de la mouvante et capricieuse irréalité vers la terre et le monde réel.

D. – Que penser pourtant de ces nombreuses traces de paganisme dans la langue, que l'on relève même dans la poésie la plus authentiquement chrétienne ¹⁾ ? Renferment-elles un élément de croyance ? Représentent-elles pour nous un sentiment païen de la nature ? Déjà nous avons rencontré jusque dans les poèmes les plus religieux ou philosophiques ²⁾ des formules païennes comme middangeard, hordes weard, appliquées à des conceptions nettement chrétiennes ; nous avons trouvé ensuite, dans des poèmes descriptifs séculiers comme la « Ruine » des souvenirs païens d'apparence plus précise (wyrd), (enta geweorc), mais qui ne parvenaient nullement à créer une atmosphère païenne ni à neutraliser le caractère chrétien des méditations et réflexions. Et si nous considérons les exemples donnés comme les plus typiques ³⁾ de ces survivances païennes au milieu d'œuvres chrétiennes, telles que la description des tourments de l'enfer, dans le Crist, au moyen d'images ou de conceptions païennes (serpents, torture du froid) :

1545 et là le profond gouffre nourrit des êtres lugubres,
(l'abîme) sans fond entretient des esprits dans les ténèbres
les tortures par l'immense flamme et par le froid terrible,
par des serpents féroces et de nombreux tourments ⁴⁾,

nous observerons que ces survivances sont dans la forme et non dans le sentiment, lequel n'est même pas atteint : l'idée du châtement

¹⁾ Arthur Skemp « *Transformation of Scripture in Anglo-Saxon Poetry* », p. 423. Voir aussi Keyser (A.) « The influence of Christianity on the vocabulary of old english poetry », Urbana 1919, et Guntert (H.), « Von der Sprache der Götter u. Geister », Halle, 1921.

²⁾ Merveilles de la création. Énigme 41. Cf. p. 28.

³⁾ A. Skemp, *Loc. cit.*, p. 8 : « Even such examples then are few ».

⁴⁾ Cité par Skemp., *ibid.*, ainsi que 1251-1252 :

(les damnés)

Souffrent douloureusement pour le châtement de leurs péchés
la flamme tourbillonnante et la morsure des serpents
par leurs amères mâchoires.

de l'âme pour ses péchés domine seule ici, sans qu'une idée païenne telle que celle de la lutte contre le tortionnaire ou justicier, de la révolte ou du sarcasme et du rire vengeur soit le moins du monde évoquée. Les images retenues de la mythologie païenne sont isolées, arrachées à leur tout vivant, employées comme de simples ornements¹⁾. De même l'image de l'archer Satan poursuivant de ses flèches les disciples du Christ :

alors l'accusateur

envoie contre le peuple de Dieu une flèche amère.

Crist II, 763-765.

rappelle les sorcières lanceuses de flèches empoisonnées évoquées si pittoresquement dans un des « Charms », mais ici la flèche, ainsi que celle de la mort dans Guthlac (flacor flanhþracu 1117), surgit si soudainement et fugitivement, immédiatement précédée et suivie d'autres images sans rapport de nature avec elle, qu'elle en apparaît comme métaphorique. Aussi bien pourrait-on dresser pour l'ensemble de la poésie anglo-saxonne une liste de ces « survivances » de la technique poétique païenne ou germanique²⁾. Une des plus fréquentes est celle du trésor — le trésor précieux sur lequel veillaient les dragons accroupis — trésor de pensées, trésor de paroles que l'on ouvre à ses amis, que l'on ferme à ses ennemis ; le scop du Widsith commence son poème en ouvrant son trésor de mots (wordhord onléac I) et Beowulf, arrivant sur la côte danoise répond au garde-côte de Hrothgar en ouvrant, dans les mêmes termes, le trésor de ses paroles (wordhord onléac. 259) ; le Wanderer s'excuse avant de nous confier ses chagrins d'être infidèle à la coutume chère aux hommes nobles « de fermer fortement la châsse de son cœur (ferdlocan), de garder son trésor (hord cofan) » (13-14).

Dans le passage de Guthlac dont nous venons de parler, la mort, après avoir lancé sa flèche, « ouvre le trésor de vie (feorhord) de ses clés insidieuses » (1117-18). En fait, les expressions feorhord, feorhloca, ferhd-loca, breost-hord, tout comme enta-geweorc, middan-

¹⁾ Remarquons que parmi les images, celle du dragon n'a rien de particulièrement germanique et qu'on la trouve (de même que dans presque toutes les civilisations anciennes) dans la Bible, Ps. 91, 13, Is. 51, 9, Jer. 51, 34, Apoc. 12, 3 et 17, 13, 2, etc., etc.

²⁾ Et on l'a fait déjà, du moins en grande partie : Cf. R. Heinzel : *Ueber den Stil der Altgermanischen Poesie* — 1875, p. 2559 — et, pour le vocabulaire marin, Merbach : *Das Meer in der Dichtung der Angelsachsen*, Berlin 1884.

geard, wyrd, etc., sont d'un usage courant en poésie et ne conservent à peu près rien de leur signification mythique originelle. Ce sont comme des vases ornementés dont le contenu précieux s'est enfui, mais que l'on garde en raison de leur forme pittoresque et familière et de leur commodité ; le concept sacré est devenu simple image de métaphore. Pareillement pour la mer, les noms mythiques Fifel, Fifel-stream, fleuve géant ¹⁾, geofon, apparentée sans doute à Gefjon, déesse de l'océan qui, dans la Loka-Senna, essuie les brocards de Loki ²⁾, bien qu'elle jouisse de l'estime des dieux pour sa connaissance des destins, Garseg, l'homme au javelot ³⁾, Eagor Stream, le fleuve terrible ⁴⁾ sont devenus de simples appellations sans nuance particulière, interchangeables. La dilection que leur garde le poète marque son goût pour les expressions rares et recherchées, pour un style poétique éloigné des vulgarités du langage usuel. Ce besoin de frapper l'imagination apparaît aussi dans le très grand développement que prennent dans la poésie anglo-saxonne les « Kenningar », métaphores énigmatiques, lesquelles, dérivées non du concept runique ⁵⁾, mais comme l'énigme elle-même du mythe ⁶⁾, semblent avoir caractérisé déjà la plus vieille poésie germanique ⁷⁾. On s'accorde en effet aujour-

¹⁾ Cf. V. Isl. fífl. dont le sens le plus général est celui de sot, niais (qualificatif ordinaire des géants), et qui a le sens de géant, monstre, dans certains composés, fífl-megir, Völ. 51.

²⁾ Geofon en A. S. est employé comme nom commun (tout comme v. Sax. geban), et semble n'avoir rien de mythique; cependant, ainsi que le remarque Stop. Brooke (I, 227), ce mot paraît, dans la poésie, « s'envelopper d'une personnalité » et s'allier avec des verbes dénotant des actions humaines (menaces, poursuites, etc.); la parenté avec Gefjon, quoique non établie, est très vraisemblable. Sur Gefjon cf. Loka Senna, str. 19.

³⁾ Cf. p. 17, Note 1.

⁴⁾ A. S. aegor est bien, en effet, le même mot que Ægir, dieu de la mer, de l'océan, époux de Ran, qui est généralement représenté dans la poésie eddique et dans la poésie scaldique comme le dieu irritable et violent de la tempête. Sur l'identité des deux mots, voir Pogatscher, *Engl. Stud.*, XXVII (1900), p. 223. Leur racine commune est ea (= water), qui dérive du germ. commun *æg(u)uz — got. ahwa, lat. aqua.

⁵⁾ A remarquer encore, dans Andreas (917) 'grynsmiþas' forgerons de chagrins, désignant les démons.

⁶⁾ Cf. R. M. Meyer, *loc. cit.*, p. 527 sq. Cette théorie de l'origine runique de la kenning est tout à fait abandonnée.

⁷⁾ Cf. Fred. Tupper, *The Riddles of the Exeter Book*, 1910. Introd., p. XIV sq.

⁸⁾ Contrairement à la conception de Richard Heinzel (*loc. cit.*, p. 19: « da unsere älteste Poesie diesen poetischen Schmuck so gut wie gar

d'hui à attribuer des origines religieuses, communes à toute l'antiquité teutone, à ce style poétique si spécial, s'attachant à désigner toute une catégorie importante d'objets par des termes qui, éloignés du vocabulaire courant et compris des seuls initiés, puissent servir tout ensemble à évoquer ces objets et à les dissimuler, comme si les êtres sacrés ou redoutables dont on veut parler risquaient d'être offensés par un langage indûment familier ou d'une clarté irrévérencieuse. Le poème de l'*Alvismal*, ainsi que l'a montré Olrik, constitue une remarquable leçon de rhétorique poétique et religieuse où les principaux éléments et les puissances cosmiques sont désignés tour à tour dans chaque groupe d'êtres pensants, hommes, dieux, regin, géants, elfes, nains, esprits souterrains, etc. par le terme « noa » correspondant à ce groupe d'êtres et à l'exclusion des autres termes qui lui deviennent par là même « tabou », « Le feu, répond l'omniscient nain Alvis au dieu Thor qui l'interroge, est appelé 'Eldr' parmi les hommes, 'Feu' parmi les dieux, le Vacillant chez les Vanir (dieux ennemis des Ases), le 'Brûleur du Fourneau' chez les nains, chez les morts on l'appelle le 'Destructeur' ». Ainsi les « heiti » ou termes sacrés sont des kenningar en raccourci ; celles-ci ne sont qu'un plus ample et plus savant développement du même procédé. Chez les scaldes elles atteindront à un tel degré de luxuriance qu'elles envahiront tout comme une broussaille impénétrable, qu'elles étoufferont dans le style et le langage tout ce qui n'est pas elles, et elles présenteront tant d'abstruse subtilité que les profanes devront renoncer à les comprendre ; dans l'Edda, au contraire, les kenningar, à la fois plus proches de la réalité et plus sincères dans leur interprétation religieuse des choses, constituent un ornement curieux du style en même temps qu'un moyen d'expression énergique et rapide. L'arc-en-ciel y est par exemple appelé le « Pont du Casque du Vent » ¹⁾, la lune la « roue tournante » ou la « compteuse d'années » ²⁾, le nuage le « fuyard devant le vent » ou le « casque des ténèbres » ³⁾. Sans doute on sent vite ce que l'artifice d'une technique trop rituelle introduit de conventionnel dans un

nicht kennt. »), qui est aujourd'hui aussi abandonnée, la concordance du v. Sax. de l'A. S. et du Scandinave tendant à prouver de plus en plus l'origine commune de la technique poétique. Cf. Alberta Johanna Portengen: *De oud-germaansche dichtertaal in haar ethnologisch verband*, Leiden 1915, Meillet, *Bull. Soc. Ling.*, XIX, 198 sq. (compte-rendu de l'ouvrage ci-dessus), Cahen (M.), *loc. cit.*, Ch. I, A. Olrik, *loc. cit.*, etc.

¹⁾ Vind-hialms bru, *Helgak. H.*, I, 48.

²⁾ Hverfanda-hvel et Ar-tala, *Alvismal*, 14.

³⁾ Vind-flot et hjalm huleps, *ibid.*, 18.

pareil procédé, cependant cet art n'est pas encore figé dans l'Edda ; les kenningar sont intelligibles, espacées et assez brèves, elles sont portées légèrement par le mouvement vif de la phrase et semblent rehausser (du moins pour nous, après tant de siècles) ce caractère de vivacité ; ce qu'il y a d'attendu en elles ne nous apparaît plus ou pas encore, et leur chatolement renouvelle de manière incessante pour nous le plaisir des yeux. Dans la poésie anglo-saxonne, ces kenningar sont nombreuses aussi, mais moins variées et pour nous moins surprenantes : moins liées au souvenir vivant des dieux et moins hardies dans le geste d'accoupler les éléments et les êtres, elles se réduisent davantage à une catégorie de métaphores, encore suggestives et d'une efficacité descriptive non négligeable. Elles comportent assez de souplesse pour permettre au poète des combinaisons nouvelles, selon l'image qui se présente à son esprit : s'agit-il de la mer ¹⁾, elle est appelée tour à tour « fleuve » ²⁾ brim-stream, lagu-stream, firgen-stream, etc., chemin des navires : flodweg, segl-rad, brim-lad, bain des poissons, fisches baed ou des oiseaux : ganotes baed, la mer des baleines (hran-mere, hwæl-mere, Rid. 3.), le chemin des baleines, hwælweg (Seaf) ; le navire lui-même est appelé, comme dans la poésie norroise ³⁾, le cheval de la mer, selon les combinaisons les plus variées : brim hengest (Andr. 513. Run. 10. 2), Sundhengest (Crist, 853-863), wæg-hengest ou le bois flottant, brimwudu, la maison des vagues yd-hof, etc. ; le soleil est tantôt — souvenir mythique — le gardien du ciel : heofones weard (Wonders of creation, 52), tantôt, et le plus souvent, le flambeau du jour, du ciel ou du temps : dægcondelle (Andr. 835) (Wond. of Creat. 54), wedercondel (Phénix 187), ou bien encore le plus noble, le plus illustre des astres : ædelast tungla (Phén. 93), maerost tungla (Phén. 119) fordmære tungol (Christ 69) la plus brillante des torches, bronda beorhtost (wond. of Creat. 65). On pourrait multiplier les exemples ; ne retenons ici, dans cette diversité encore grande des Kenningar, que la tendance très nette qui s'y manifeste, plus encore qu'à frapper l'imagination par le rare et l'im-

¹⁾ Nous empruntons pour ce qui est de la mer, la plupart de nos exemples à Merbach : *loc. cit.*, 1884.

²⁾ Nous traduisons par « fleuve » : stream, dont le sens général est, en effet, non point « eau », mais eau en mouvement, eau courante ; la rac. germ. com. *strauma — étant identique à la rac. indo.-eur. *sreu — d'où dérive le verbe grec ῥέω [<*ῥέω] = couler. Cf. Kluge, *Etymol. Wöribch.*, 9^e éd., 1921.

³⁾ Où l'on trouve les expressions similaires : vagmarr, seglmarr, brim-dyr, etc. . .

Cf. Merbach, *ibid.*

prévu, à traduire avec précision un aspect de la réalité, caractère qui apparaît nettement dans des images comme *yð-geblond*, le mélange des vagues ou *stream gewin*, la lutte des eaux, pour désigner la mer, *nægled-bord*, la planche clouée pour désigner le navire, *wæg-fat* (Rid. 4) : le vase contenant (en puissance) les vagues, pour désigner les nuages, *ryne gaest*, l'ennemi rapide à la course, pour désigner l'éclair. A chaque instant, et surtout dans les énigmes, l'acuité d'observation du poète autant que son ingéniosité, lui suggère des métaphores si appropriées qu'elles contiennent à la fois une vivante image et un principe d'explication rationnelle (*wæg-fatu*). Les *Kenningar* anglo-saxonnes, loin de se jouer comme font quelquefois les *Kennningar* scandinaves dans une fantaisie à demi irréaliste et mythique, ont une profonde tendance due peut-être à des influences nouvelles à se rattacher toujours à la réalité, à la fixer dans une brève vision et à l'interpréter par une idée simple.

L'énigme elle-même, qui n'est qu'une *Kenning* plus amplement développée (ou plutôt qui a comme la *Kenning* une origine religieuse), présente, en dépit de son apparent « cryptisme » les mêmes caractères de « rationalisme » et de réalisme : ainsi l'énigme de l'*Iceberg* (Rid. 34), une des plus représentatives, offre, sous les espèces d'une évocation mythique, une description d'une vérité intense et une explication finale — but de l'énigme — qui dissipe délibérément tout mystère :

Une créature merveilleuse vint voguant derrière la vague :
avenante elle était depuis la quille, appelait la terre,
criait très haut ; son rire était terrible,
elle jetait l'effroi dans la région, ses tranchants étaient aigus.

5 Féroce était sa haine, lente (était-elle) au combat,
travailleuse acharnée dans la bataille ; elle brisait les murs des
vaisseaux,

dure et ravageuse. Elle ourdissait des charmes de haine,
artificieusement disait de sa condition propre :

« Ma mère est de la race des vierges,

10 la plus précieuse, elle est ma fille
grosse (de moi) quand elle s'élève¹⁾, ainsi qu'il est connu des
hommes

¹⁾ II. eacen: nous traduisons par « grosse » (pregnans) un des sens propres du mot (North. Gospel et Exon. 100. a) et non par « riche » ou « puissante » ainsi que font Tupper: « increased, endowed, mighty », Gloss., p. 249

du peuple des mortels, (et) qu'elle sera (une cause de) joies pour la terre en toutes régions.

Les éléments mythiques (son rire était terrible — elle ourdissait des charmes de haine : heterune bond — ma mère est de la race des vierges...) sont, d'une part, inséparables du thème énigmatique et, d'autre part, se convertissent en notations réalistes, lorsque, rapprochés les uns des autres, ils se sont mutuellement éclairés. L'habileté technique du poète sait tirer d'eux un parti ingénieux ; et loin que le sentiment de la nature soit de leur fait diminué ou dévié, le mythe n'est au contraire comme l'énigme qu'un procédé pour lui donner plus de netteté et de relief.

E. — Est-ce à dire pourtant qu'avec la croyance aux dieux et aux géants ait disparu entièrement de la poésie anglo-saxonne le sens mythique ? Point délicat du problème pour lequel il importe de se défier de trop hâtives généralisations. D'une part, cette rhétorique mythologique dont nous avons constaté la formation constitue la limite la plus avancée de ce mouvement de désagrégation du mythe, d'autre part, il est certain que le paganisme du poète de Beowulf ¹⁾, ainsi qu'il est de plus en plus démontré, ne saurait être pris partout à la lettre et que sa plus grande sincérité est celle de l'art dans l'effort de reconstitution. Ce poète ne croyait pas plus à Grendel ²⁾ qu'il n'est

et Bosworth « my daughter, great and grown up ». Il s'agit bien, en effet, de la gestation réciproque de la glace par la mer et de la mer par la glace. lithan (liden) que nous construisons avec up, signifie pour nous « monter, s'élever » — en parlant de l'eau lorsque la glace se forme — et non « devenir adulte » (« grown up », Bosworth et Tupper, *ibid.*).

¹⁾ Tandis que l'ancienne critique considérait Beowulf comme un poème essentiellement mythique (pour Müllenhof c'était le mythe cosmique très abstrait de la lutte de l'homme contre les éléments, où Beowulf, substitut de Frey, combat contre Grendel, démon de la mer sauvage à l'équinoxe de printemps, contre la mère de Grendel, symbole de la profondeur de l'Océan (Personifikation der Meerestiefe), puis succombe finalement dans son duel avec le dragon, symbole des tempêtes d'automne qui triomphent de l'homme), la critique récente s'accorde au contraire à nier le mythe, ou du moins le mythe cosmique; pour Schücking, l'imagination du poète se donne libre cours; pour Panzer (*Die Beowulfsage*, 1910), le thème du poème n'est que la transposition spontanée en épopée d'une légende populaire très concrète, le « Bärensohn Märchen », apparentée à la légende d'Héraklès, à celles de Thor, de Gargantua, de Starker Hans, etc.

²⁾ Imelmann fait remarquer cependant (*Forsch. z. alt. Poesie*) que la croyance aux dragons, monstres et prodiges fut cependant très vivace, qu'elle

inspiré par la religion de Wodan dans la scène du reste fort belle, du « passing of Scyld » (26-52) ; cependant il a su conserver le sens eddique de la participation intime des animaux et des choses à la vie humaine et du rôle joué par eux dans le destin des héros : le message envoyé par Wiglaf au camp pour annoncer la mort de Beowulf annonce aussi les combats prochains que cette mort va provoquer et la joie prochaine du corbeau, de l'aigle et du loup :

C'est pourquoi mainte lance
froide (du gel) matinal, sera saisie par les mains,
levée par les bras, nul son mélodieux de harpe
n'éveillera le guerrier, mais le sombre corbeau
affairé autour des morts, discourra longuement,
contera à l'aigle quel fut son régal au festin,
tandis qu'avec le loup il dépouillait les corps. (3022-28).

Le corbeau n'a pas toujours un rôle lugubre ; comme dans l'Edda, il est aussi simplement le conseiller, l'avertisseur, le compagnon : c'est lui qui éveille Beowulf, lorsque celui-ci, après sa victoire sur le monstre, va quitter la cour de Hrothgar et retourner dans son pays :

l'étranger dormit
jusqu'à ce que le corbeau noir annoncât, heureux en son cœur,
la joie du ciel. Alors vint le soleil brillant
se hâtant par dessus les plaines. (1801-04).

Le loup qui, dans les poèmes eddiques, est tour à tour l'ami des redoutables héros (de Helgi : *sa es varga vinr*¹⁾ et le rôdeur avide, joyeux, qui suit les armées, n'apparaît guère dans la poésie anglo-saxonne avec ce premier caractère que dans la sympathique appellation de « Wulf » donnée par l'héroïne à celui qu'elle aime dans la « 1^e énigme », tandis qu'il apparaît fréquemment avec le second : dans l'Elene par exemple, où, avec ses deux inséparables compagnons, le corbeau et l'aigle, il assiste à la bataille engagée entre Constantin et les Huns²⁾ :

le loup chanta
son chant de bataille dans les bois ; ne cacha point la nou-
velle secrète du carnage,

était très répandue encore au VIII^e siècle, témoin Aldhelm (*De laudibus Virgininitatis*) et l'Annaliste de 793.

¹⁾ *Helgak. H.*, str. 6.

²⁾ Cité par Moorman, *op. cit.*, p. 23, ainsi que les deux passages suivants.

l'aigle aux plumes couvertes de rosée éleva la voix
sur la route terrible... Elene 27-30.

et encore dans l'Exode, pendant le combat entre Israélites et Egyptiens :

les loups chantaient
leur lugubre chant du soir dans l'espoir du festin,
bêtes insouciantes. 164-166.

Cependant, dans ces passages mêmes où nous croyons retrouver une conception païenne ou primitive, une ressemblance avec l'Edda, apparaît un élément nouveau qui jette le trouble et qui, si le passage se prolonge, fait s'évanouir bien vite cette ressemblance entrevue : le trait « germanique » en effet n'est pas là pour lui-même ou pour introduire simplement un acteur dans le drame, pour rattacher les héros à la multiple et surprenante nature qui tout entière a sa place dans leur existence et le droit d'y faire irruption quand il lui plaît — le trait a un but différent : il est là pour décrire. Tandis que les poèmes eddiques sont, comme nous l'avons vu, le déroulement rapide et changeant d'un drame, le poème anglo-saxon présente surtout une succession de tableaux. Le scop prend son temps ; il contemple et il peint. Dans cette peinture il tâche à être aussi vrai que possible, à créer autour de son sujet une atmosphère de réalité. C'est pourquoi ici, les souvenirs de ses origines païennes n'interviennent que pour accentuer cette impression de vérité : on pourrait les supprimer sans rendre le récit incohérent, mais non sans l'appauvrir. En même temps qu'ils ont une valeur descriptive, ils contiennent déjà un élément d'interprétation, donnent une note gaie ou triste, contribuent à dégager le caractère moral de la scène. Le poète anglais excelle à utiliser ses images mythiques pour traduire un sentiment de surprise ou d'effroi, une idée de grandeur, de puissance bienfaisante ou funeste, mais surtout funeste. C'est ainsi que, dans le passage peut-être le plus beau du poème de Beowulf, le poète intègre à sa description du lieu sauvage habité par le monstre, pour en rehausser le caractère redoutable, des pensées païennes, la conception mythique d'un univers peuplé d'esprits hostiles et mystérieux¹). Et, chose surprenante,

¹) Ce caractère apparaît d'une manière non moins frappante dans la description du sentier conduisant au repaire du monstre (1408-1415) :

Alors le fils des Ethelings parcourut
les pentes rocheuses abruptes, les chemins étroits,

c'est la simple description des lieux et non l'évocation des deux monstres eux-mêmes, qui produit l'effroi, car dans le portrait des monstres, le poète n'a entre les mains que le mythe à l'état pur et son imagination, livrée à ses propres forces, ne réussit pas à lui donner cet aspect de réalité sur lequel on ne se méprend pas ¹⁾, tandis que dans la représentation des lieux, se rémémorant des souvenirs précis, il n'a qu'à les colorer en les interprétant. Il n'est plus assez croyant pour recréer un mythe ; il est encore assez païen pour faire de ses terreurs des êtres vivants :

Ils occupent
une région secrète, des pentes à loups, des promontoires battus
par les vents,
un périlleux passage-au-milieu des marais, où le fleuve de la
montagne

1360 s'enfonce sous les brumes des falaises,
torrent sous la terre. Point loin n'est-ce de là
en longueurs de milles, que se trouve le lac
dominé par les arbres couverts de givre ;
le bois, ferme par ses racines, surplombe l'eau.

1365 Là, chaque nuit l'on peut voir un prodige périlleux :

1410 les sentiers resserrés où l'on-ne-passe-qu'un, voies de nul connues,
les rocs surplombant des abîmes, nombreuses demeures de monstres ;
il alla, devantant quelques compagnons,
hommes expérimentés, inspecter les lieux
jusqu'à ce que soudain il trouvât

1415 des arbres-de-montagnes penchés sur les rocs chenus,
morne forêt, — des eaux s'étendaient en-dessous,
tachées de sang, tourbillonnantes.

¹⁾

1345 J'ai ouï dire aux habitants de la région,
mes gens — conseillers en mon château,
qu'ils avaient vu deux semblables
vagabonds puissants tenir la lande,
démons étrangers ; — dont l'un

1350 aussi vraisemblablement qu'ils pouvaient le savoir
avait figure de femme ; l'autre être misérable
foulait le sentier de l'exil sous l'aspect d'un homme,
excepté qu'il était plus grand que tout être humain,
c'est lui qu'autrefois les habitants du pays

1355 appelaient Grendel ; rien ne savent-ils de son père,
(ni) s'il en eût un, engendré jadis
parmi les noirs démons.

les flammes sur les flots. Nul parmi les fils des hommes
 n'est assez sagace pour en connaître le fond.
 Bien que, forcé par les chiens, le coureur de la lande
 le cerf de ses cornes recherche la forêt,
 1370 lancé de loin, il rend plutôt l'âme
 la vie, sur le rivage qu'il ne veut
 y cacher sa tête. Ce n'est point lieu plaisant ;
 de là monte le tournoiment-des-vagues,
 sombre, vers les nuages, quand le vent fait surgir
 1375 d'horribles tempêtes, jusqu'à ce que l'air s'enténèbre,
 que les cieux pleurent.

Mais ce passage magnifique est-il complètement païen ? Un poète norrois eût-il pu l'écrire, même s'il eût, exceptionnellement, composé un tableau ? La profonde poésie de ces vers ne provient-elle pas, autant que des esprits qui peuplent ce gouffre, ces rocs, ces eaux tourbillonnantes, de la pensée de la mort qui rôde alentour, de la mort qui guette les bêtes autant que les hommes, de la mort qui est annoncée par les prodiges et qui trouve son expression jusque dans les bruits de la tempête et du vent, dans les « ténèbres de l'air », la nuit, et dans les « pleurs de la pluie » ? Cette émotion constante, cet apitoiement sur les victimes, cette communion avec la tristesse des choses n'ont rien de païen, sont même essentiellement, profondément chrétiens, et le charme unique de cette poésie est ici fait d'un mélange rare d'inspirations opposées. Mélange délicat où les proportions varient selon la nature du sujet ; parfois, du moins dans un cas privilégié, c'est le mythe qui domine, le mythe germanique et païen, simplement coloré, d'une teinte légère et douce, par le sentiment chrétien, mais revêtant, comme partout, la forme précise d'un objet réel :

Ma robe est silencieuse quand je foule la terre,
 ou que j'habite les villages, ou que je trouble les eaux.
 Quelquefois au-dessus des maisons des héros
 me soulèvent ma parure et l'air sublime
 et la force des nuages m'emporte au loin
 au-dessus des hommes. Mes bijoux
 bruissent tout haut et font mélodie,
 chantent clair quand plus ne touche
 terre ni flots, âme qui passe.

Cette énigme du cygne (Rid. 8) est en sa brièveté une des plus parfaites productions de la poésie anglaise du moyen âge ; son charme

est fait de l'admirable exactitude des détails (c'est des plumes du cygne et non de sa gorge que s'exhale son chant), de la concision sans hâte et sans heurt, et de l'élévation naturelle et aisée du ton. L'inspiration plus curieuse encore que la forme est toute mythique ; le poète traduit dans les deux derniers vers une vieille croyance païenne (non point celle au chant du cygne avant sa mort qui remonte à l'antiquité), mais une autre particulière aux Germains : « L'âme des Germains assassinés ou suicidés, dit E. H. Meyer dans sa *Mythologie des Germains*¹⁾, passe dans le corps d'un corbeau ou d'une corneille, celle de ceux qui sont morts de mort irréprochable passe dans le corps de pigeons ou de cygnes blancs. » En l'image qui clôt l'énigme (*ferende gaest*) s'exprime donc un mythe encore vivant ; le rôle du poète (même si, selon toute vraisemblance, il n'est pas le pieux Cynewulf de Stopford Brooke²⁾, se borne à donner à cette conception païenne très précise la forme mystérieuse — donc plus poétique encore — de l'envol de l'âme quittant la terre, conception nettement chrétienne. Ici, comme dans les évocations de Beowulf, le sentiment chrétien de la mort et l'esprit mythique opèrent leur fusion dans un réalisme intense.

¹⁾ *Loc. cit.*, p. 76.

²⁾ L'attribution des Énigmes à Cynewulf reposait surtout sur l'interprétation de la « 1^{re} Énigme » donnée par Leo. Cf. p. 50, 51, 52, Note 1.

CHAPITRE 4.

CARACTÈRE DE CE SENTIMENT DE LA NATURE. SES FORMES DE PRÉDILECTION.

Ainsi, ce qui reste de paganisme, tant dans l'inspiration, le sentiment que dans la forme et le langage, s'adapte et s'incorpore à l'inspiration nouvelle et à son expression. Et maintenant que nous croyons avoir démêlé au sortir de ce double cycle chrétien et païen les éléments constitutifs essentiels du thème et du sentiment de la nature, peut-être est-il utile de prendre une vue d'ensemble du chemin parcouru et d'apprécier l'importance relative des éléments divers que nous avons discernés.

Tandis que, dans la poésie eddique, la vitalité intense du mythe tantôt (mais exceptionnellement) parvient à transfigurer magnifiquement la nature (*Völuspa*) et tantôt, le plus souvent, la réduit au rôle de simple décor, c'est le phénomène inverse qui, dès qu'elle apparaît, se présente à nous dans la poésie anglo-saxonne : la nature devient l'essentiel et les dieux, géants, monstres et génies passent à l'arrière-plan. Un sentiment véritable de la nature surgit : grave, profond, mêlé d'inquiétudes sur l'au-delà et plein du désir de tout comprendre, tout pénétré aussi d'un sentiment ignoré de la poésie eddique : celui de la mort. En même temps, et par l'effet des mêmes causes, le thème, au lieu de rester mythique, devient réaliste : le poète, au lieu d'inventer, décrit ce qu'il voit, et la nature n'en envahit que plus complètement son esprit. Donc, le sentiment et le thème apparaissent comme chrétiens d'origine. Cependant il s'y mêle quelque chose de primitif et de païen : parfois une certaine note sauvage, bien qu'assez rare, mais surtout une certaine habitude mythique de l'esprit qui suffit, non à recréer des mythes véritables, mais à donner l'apparence du mythe aux sensations les plus réelles. Le mythe, au lieu de s'asservir

la nature comme lorsqu'il était dans toute sa puissance, s'est fragmenté à l'infini sous le poids du réel et est contraint, à son tour, de servir lui-même la nature sous cette forme fragmentaire et menue : il enveloppe, interprète et traduit. Et son alliance unique avec un art foncièrement réaliste nous expliquera mainte fois la complexité du sentiment de la nature dans la poésie anglaise : telle qu'elle apparaît, par exemple, dans ce très beau poème sur la tempête, que forment les trois premières énigmes du *Codex Exoniensis*¹⁾.

Le poème est tout entier enveloppé dans le thème énigmatique : quel est le démon ou génie, tour à tour esclave enchaîné ou géant puissant, qui agite les forêts, ébranle la terre et soulève les flots de la mer ? Remarquons que ce mythe analogue aux mythes grecs d'Encelade et de Typhon²⁾ est d'origine classique, littéraire, qu'il n'a donc rien de spontané, et cependant cette nature artificielle ne l'empêchera ni de se développer avec une large abondance, ni même d'atteindre souvent à l'apparence de la vie :

Tantôt mon maître m'emprisonne étroitement,
repousse sous la plaine fertile
ma large poitrine et me contraint à l'attente,
me rejette dans les ténèbres, moi, l'une des splendeurs,
5 avec violence, en une (geôle) étroite. Là mon gardien,
la terre, s'asseoit sur mon dos : il n'est point de retour pour moi
hors de cette misère. Mais j'ébranle les palais
des guerriers ; les toits ornés de cornes vacillent,
les demeures des hommes, les murs chancellent,
10 obliques par dessus les intendants. (Enig. 4).

¹⁾ *Riddles* 2, 3, 4, éd. Tupper.

²⁾ Cf. Tupper, p. 73 (*loc. cit.*). Les principales sources alléguées sont, avec les mythes grecs de Typhon et d'Encelade, ou encore celui d'Eole (Stopford Brooke, *E. E. L.*, Vol. I, p. 252-253, note, rapproche les vers 56-63 du Livre I de l'Énéide), des sources bibliques (Erlemann) : le verset 7 du psaume 134 de la Vulgate « qui producit ventos de thesauris suis » ou le verset 13 du chap. X de Jérémie : ... « Ad vocem suam dat multitudinem aquarum in caelo, et elevat nebulas ab extremitatibus terrae : fulgura in pluviam facit et educit ventum de thesauris suis ». Le poète anglo-saxon peut avoir subi à la fois des influences classiques et des influences bibliques (car le vers 35 prouve qu'il était versé dans la connaissance de la Bible et sans doute des deux Testaments), mais on est frappé surtout, au point de vue du thème, par l'analogie avec le mythe d'Encelade.

Le géant de la tempête habite toutes les profondeurs, celles de l'océan comme celles de la terre :

Parfois je vais, ce que ne supposent point les hommes,
 sous le tumulte des vagues, chercher la terre,
 le fond de la mer furieuse. Océan est remué
l'écume roule,

5 la mer des baleines retentit (Enig. 3, 1-5),

et se meut à travers les airs :

qui me meut en ma course
 quand puissant je m'élève et d'un effort cruel
 je tonne glorieux ? (Enig. 2,2-4),

il plane sur le vent et jaillit de l'éclair (60-62) ; il fixe mystérieusement le destin des hommes. Par son ubiquité, par sa présence cachée dans tous les éléments, par la menace perpétuelle qu'il est pour les hommes du fond de son invisibilité, ce géant n'appartient déjà plus à la lignée mythologique ; il nous fait songer beaucoup plus qu'aux géants en fuite de la Völuspa, qu'au Typhon ou au Prométhée d'Eschyle dont la structure est toute humaine, aux génies panthéistes du Prométhée de Shelley, aux esprits de la terre, de la lune, de l'océan. Certes, ceux-ci sont d'une essence bien plus subtile et d'une richesse symbolique infiniment plus grande, mais leur nature est au fond la même. Il y a chez eux comme dans le géant de notre énigme la même joie cosmique du mouvement, de l'action, de la vie : le géant du poète anglo-saxon sent sa « puissance » lorsqu'il s'élève et lorsqu'il « tonne glorieux », lorsque

par une force immense
 je suis lancé au loin sur ma route d'exil,

il éprouve à briser, jeter, détruire un peu de la joie que la terre dans le poème Shelleyen éprouve à revivre :

Ha ! Ha ! the animation of delight
 Which wraps me, like an atmosphere of light,
 And bears me as a cloud is borne by its own wind.
 (Act. IV. 322-324).

Cette comparaison est si justifiable qu'elle peut se poursuivre jusque dans les détails de l'expression : le symbolisme se traduit de part et d'autre par des images d'une précision semblable. Stopford Brooke a signalé cette curieuse analogie de conception et de style

entre les deux poètes par quelques rapprochements avec le « Cloud » de Shelley¹⁾ ; on peut en faire d'autres de frappants²⁾. Sur quoi repose au juste cette analogie ? et sur quoi la différence entre ces conceptions mythiques nouvelles et le mythe pur et simple, comme celui par exemple que nous trouvions dans l'Edda ? Il ne suffit pas qu'une abstraction prenne une forme sensible, qu'une idée soit transfigurée en être vivant, puisque ceci est le propre du mythe, il faut encore que cet être mythique comporte une généralité suffisante pour représenter sinon toute l'âme de l'univers, du moins un des aspects de cette âme. Il ne suffit pas que la foudre devienne un homme qui foudroie, quelque cruel et animé qu'il puisse être, il faut encore que cet être nous émeuve par son caractère surnaturel, qu'il paraisse dominer notre humanité chétive par son immensité, que nous redoutions en lui, plus encore que les traits fulgurants dont il nous éblouit, tout ce qu'il nous est impossible de voir, il faut, en somme, que cet être mythique emprunte à l'insaisissable Dêité éparse dans l'univers une part de sa divinité, de son infinité, de son mystère. A rentrer ainsi dans le sein de Dieu il perdra sans doute en individualité, mais gagnera en puissance, comme tous les autres êtres mythiques, dont chacun n'est qu'une émanation, un reflet de l'âme unique du monde. Une pareille transfiguration ne peut s'accomplir que sous l'action d'une pensée religieuse ou métaphysique : chez notre poète anglo-saxon qui vit à une époque encore spirituellement pauvre, elle s'opère surtout par le sentiment chrétien de la mort. C'est ainsi que le génie de la tempête nous émeut lorsqu'il nous conte la terreur des flots déchaînés :

Tantôt il faut que je harcèle les vagues par en-haut,
que j'excite les fleuves (de la mer) et écrase contre le rivage
le flot gris comme un galet ; écumante se bat
20 la vague contre la falaise ; livide se dresse
la montagne au-dessus des profondeurs, laissant l'ombre der-
rière elle,

¹⁾ *E. E. L.*, Vol. I, pp. 252-254 ; il rapproche surtout : Énigme 4 (13-16) des vers 19-20 du Cloud :

In a cavern under is fettered the thunder,
It struggles and howls at fits.

²⁾ Le génie de la tempête (Énigme II) « emporte sur son dos » (*haebbe me ou hrycge*) les toits des maisons, et le nuage de Shelley porte sur son dos le soleil levant :

The Sanguine Sunrise, with his meteor eyes
And his burning plumes outspread
Leaps on the back of my sailing rack.

- mélange d'océan, une autre suit
 jusqu'à ce qu'elles se rencontrent près de la frontière de la terre,
 des hautes collines. Là retentissent le navire,
 25 le cri des marins ; tranquille,
 le roc escarpé attend le heurt des lames,
 l'élan vers la baie, alors que (bondissant) très haut
 le choc des eaux se presse vers la falaise : il y a là pour le navire
 attente
 d'une lutte terrible : si la mer l'engloutira
 à l'heure lugubre, plein d'âmes,
 30 s'il doit être privé de (la main) qui le gouverne
 (et) dénué de vie, chevaucher plein d'écume
 la croupe des vagues : il y a une terreur alors
 qui se révèle aux hommes : à quoi dois-je obéir,
 vaillant, sur l'âpre route, qui apaisera ceci ? (Enig. 4).

Cette dernière pensée, simple réminiscence de l'évangile, n'était point nécessaire à l'effet dramatique de l'évocation, mais il était indispensable que l'idée de la mort fût là présente sous une forme diffuse. Il est certain par contre que cette idée de la mort seule ne suffirait pas davantage : nous avons vu comment de pareilles méditations pouvaient dégénérer en ennuyeux sermons ; il faut que le sentiment de la mort soit soutenu et traduit par un réalisme puissant, par un réalisme qui illumine et magnifie les moindres détails, qui donne un relief saisissant à ce que la vue quotidienne distingue à peine, qui fixe indélébilement les apparences fugitives. De cette union précieuse et rare de l'éclat éblouissant du trait individuel et de l'ampleur de la pensée cosmique, naîtra dans Shelley la poésie panthéiste la plus vivante et la plus haute : elle existe dans notre Enigme en ses éléments essentiels. En elle aussi le réalisme crée des images, non point seulement ingénieuses, mais humaines par leur mouvement et leur intensité :

- c'est alors le plus grand des tumultes
 40 des retentissements par dessus les cités, le plus sonore des
 éclats
 quand violemment une nuée en heurte une autre,
 lame contre lame : les formes sombres
 se précipitant sur les hommes suent du feu,
 d'étincelantes flammes, et des craquements courent

- 45 ténébreusement par dessus les multitudes avec un bruit puissant,
 courent en combattant, laissent tomber
 une humeur brune bruissante de leur sein,
 un liquide de leur ventre. Livrant bataille va-et-vient
 la troupe sinistre, une terreur s'élève,
 50 tourment profond pour la race des hommes,
 l'horreur plane sur les cités quand les noirs (démons)
 volent, tirant leurs flèches aiguës. (Enig. 4, 39-52).

Ce qu'il y a de rationnel dans les explications des phénomènes de la foudre (Enig. 4, 40-15) et du tremblement de terre (Enig. 4, 6-10) fait penser encore certes au poème de Lucrèce ¹⁾, mais l'écueil du langage philosophique est évité par l'agilité rapide et l'éclat des images, ainsi que par les émotions qu'elles suscitent en nous. Un miraculeux équilibre s'établit dans l'état d'attente émotive où nous maintient le poète entre le mythe qui possède encore assez de vie pour ne point verser dans la convention et le réalisme que l'inerte complexité du détail ne parvient point à dépoétiser. La poésie de la nature rajeunie par les souvenirs mythiques, enrichie de tout ce qu'il y a de dramatique dans le christianisme triomphe et exulte dans l'intensité de la sensation. La poésie anglaise moderne dans ses plus belles œuvres manifestera les mêmes qualités fondamentales, puisera aux mêmes sources sa plus haute inspiration.

Selon que domine l'un ou l'autre de ces trois éléments (mythe, réalisme, sentiment chrétien de la mort), le lyrisme anglo-saxon change de note, mais non point de caractère : les poèmes religieux sont pleins du sentiment de la nature, les poèmes descriptifs sont pénétrés de méditations, mais les méditations et la nature sont partout les mêmes. La nature, dans la poésie anglo-saxonne, c'est surtout et presque uniquement la mer, la mer ou ses alentours tels que les sombres falaises, les promontoires escarpés dépeints par Beowulf ou les lacs, les étangs qui lui ressemblent ou la rappellent, la mer sous tous ses aspects, la mer propice et riante, mais beaucoup plus la mer furieuse ou glaciale, menaçant et torturant l'homme et cependant toujours aimée.

Nous avons vu déjà avec quelle obstination, comme par une ten-

¹⁾ Livre VI. Ces théories classiques, traditionnelles pour l'explication des phénomènes naturels ont été vulgarisées par le *De Natura Rerum* de Bède le Vénérable et celui d'Isidore de Séville. Cf. Erlemann (*Archiv. f. d. Stud. d. neuer. Sprachen*, XI, 49-63).

dance invincible, l'imagination du poète, quel que fût le sujet, revenait au thème de la tempête, et que c'est dans ces descriptions de tempête que se déployait le mieux sa force. La mer est la grande inspiratrice, non seulement parce qu'elle est le spectacle le plus familier, le mieux connu, mais parce qu'elle répond mieux que tout autre aux secrètes et primitives aspirations des Anglo-Saxons, à leur passion ancestrale pour la lutte et les dangers. Il paraît artificiel aujourd'hui de distinguer à cet égard, comme on l'a fait ¹⁾, deux périodes dans l'histoire de leur poésie, la première correspondant à un amour insouciant, impassible et comme sensuel de la mer semblable à celui que l'on prête aux pirates scandinaves, aux Vikings, la seconde correspondant au contraire à un sentiment inquiet, souvent mêlé de véritable terreur. L'étude chronologique de la poésie anglo-saxonne montrerait aujourd'hui que ces deux sentiments apparaissent concomitamment ou alternativement à n'importe quelle époque ; l'argument tiré de *Beowulf* en effet tombe ou perd de sa valeur, et l'on trouve dans *Cynewulf*, dont on mettait en évidence la pieuse mélancolie, une note de pure exultation dans la beauté de la mer ²⁾ ; d'autre part, dans un même poème, le *Seafarer*, les deux sentiments sont opposés en un admirable chant antithétique. En réalité, si la joie physique de la conquête des flots n'est, comme nous l'avons vu, ni primitive ni « païenne », mais bien humaine et permanente, le sentiment opposé, la terreur de la mer, a des racines humaines non moins profondes, mais s'est développé davantage comme thème littéraire sous l'action de la pensée chrétienne. L'un et l'autre sont féconds. Le premier inspire au poète de vivantes peintures où, remarquons-le, les détails extérieurs (l'embarquement, l'équipement des hommes, l'aspect du navire) tiennent souvent autant de place que la mer elle-même :

la barque était sur les vagues,
le vaisseau sous (le vent de) la falaise. Les guerriers prêts,
montèrent sur la proue ; les fleuves roulaient
la mer contre le sable ; les hommes portèrent
dans le sein du navire les brillantes armures,
215 le magnifique équipement de guerre, les guerriers, les héros,
poussèrent au large, pour la volontaire aventure, le bois assemblé.

¹⁾ Cf. Stopford Brooke *E.E.L.*, vol. I, p. 232, etc... « This fearlessness, this friendship with the waves, this love of their vessel as of a mistress, passed away with their settlement in our England. Such, at least, seems the evidence of Anglo-Saxon Poetry ».

²⁾ Elene, 237-246. Voir page 79.

Le navire partit alors sur l'océan-des-vagues, poussé par le vent,
 le col écumant, très semblable à un oiseau,
 jusqu'à ce qu'à la première heure¹⁾ du jour suivant
 220 la proue incurvée eût vogué de manière
 que les voyageurs vissent la terre,
 les falaises marines briller, les montagnes escarpées,
 les vastes promontoires. Beowulf, 210-224.

Notons, en outre, que même dans ces descriptions de mer sereine
 le poète s'abstient difficilement de parler des lames, des vagues, du
 bouillonnement des eaux.

Alors ils laissèrent cheminer sur la vague écumante de Fifel
 les hôtes bruyants de la mer²⁾ (aux flancs) escarpés : le pont
souvent reçut
 par dessus le bouillonnement des eaux, les coups des vagues,
 240 la mer rendait un son mélodieux. Je n'ai jamais ouï dire avant
ni depuis
 qu'une femme ait conduit sur les flots,
 sur les rues de la mer une force plus belle.
 Là pourrait voir celui qui observait la flotte
 se frayant un passage à travers les flots baigneurs le bois marin
 245 nuir sous les (voiles) gonflées, le cheval-de-la-mer s'ébattre,
 le radeau voguer. (Elene 237-246)

Mais, en regard de ces tableaux riants ou le poète s'ingénie à
 suppléer par des traits empruntés à d'autres objets que la mer à
 l'insuffisance de sa matière, et où l'on sent un peu, sinon l'effort, du
 moins l'application méthodique, comme les descriptions de tempête
 nous frappent par leur richesse et leur vigueur, même lorsque, survenant
 au milieu d'un récit épique, elles ne se développent point en toute
 liberté :

Alors troublée fut

370 la mer-des-baleines (et) agitée ; l'anguille de mer folâtra
 joyeuse à travers l'océan et la mouette grise
 ardente-au-carnage tournoya ; le flambeau du temps s'obscurcit,

¹⁾ Ymb an-tid: le texte présente ici une difficulté; nous adoptons l'interprétation de Grein: « hora-prima? » plutôt que l'hypothèse de Cosijn (an-tid = and-tid, corresponding time) qui ne peut invoquer aucun exemple à son appui.

²⁾ Littéralement: les bruits de la mer, brimþisan.

les vents crûrent ; les vagues broyèrent,
 les fleuves s'agitèrent, les cordes gémirent
 375 (et) les voiles mouillées, la terreur des eaux surgit
 avec la puissance des armées. Les hommes devinrent d'une
 âme tremblante. (Andreas, 396-377).

Tout ici a changé : le ton devient plus grave et l'observation de la nature plus pénétrante ; l'émotion semble accroître la puissance d'évocation qui est ici saisissante. Nous assistons nous-mêmes à la scène ; nous sentons passer sur nous le souffle avant-coureur de la tempête et l'ombre soudaine des nuages qui s'amoncellent ; nous entendons à notre oreille le clapotis des premières lames, puis les bruits qui s'accélérent et s'amplifient sur les flots et dans la voilure. La touche est là d'une sûreté, d'une efficacité étonnantes pour l'époque. De tous les thèmes c'est celui des éléments déchaînés, de la mer harcelée par le vent et révoltée contre les hommes qui frappe le plus l'imagination anglo-saxonne ; car elle y trouve outre l'attrait naturel de l'océan, l'âpre joie de contempler sa petitesse en l'auguste grandeur de la destruction. Le sentiment chrétien en se développant s'attache de plus en plus passionnément à ce motif qui est fréquent dans l'épopée religieuse : et là, se diversifiant pour s'adapter aux données du récit, il revêt tour à tour la forme de tempêtes normales ou de phénomènes miraculeux : le miracle de l'apaisement des flots, faisant suite dans Andreas au passage que nous venons de citer, ou le miracle du passage de la Mer Rouge par les Hébreux et de l'engloutissement des Egyptiens¹⁾ :

Le peuple fut terrifié : l'épouvante des flots saisit
 les âmes abattues ; la mer (était) le fouet de la mort.
 Les pentes étaient embrumées de vapeurs-de-carnage,
 l'océan crachait du sang, des cris couraient sur les flots,
 l'eau regorgeait d'armes, un brouillard de meurtre s'élevait.
 Les flots se dressèrent, la tempête monta
 haut vers le ciel, plus grande que les cris de l'armée ;

¹⁾ Ou encore dans la 4^e partie d'Andreas l'engloutissement des Gentils par les flots de la mer que laisse pénétrer, ainsi qu'une écluse, l'une des deux Pierres de la Loi gardant le rivage. Cette scène diffère notablement des tableaux analogues par la comparaison inattendue de la mer avalant la terre et les hommes à des buveurs gloutons (cf. Stopford Brooke *E. E. L.*, vol. II, p. 263), et d'autres passages encore d'Andreas (1700, etc...) le ravage par l'eau et le feu du pays des persécuteurs du Saint.

ils criaient horriblement ; l'air s'enténébra :
 le sang comme un flot envahit les proues vouées à la mort.

 La mer

chassa largement, passa avec des embrassements meurtriers,
 le flot écuma, les voués-à-la-mort tombèrent,
 l'eau s'abattit sur la terre, l'air fut agité,
 les remparts vacillèrent, les routes se rompirent,
 les tours de la mer fondirent, quand le tout-puissant frappa
 de sa main sainte (lui) le gardien du royaume du ciel
 les hommes vaillants, le peuple orgueilleux.

(Exodus. 446-496).

Par un phénomène heureux, l'irréalité du sujet sert ici le poète, parce que cette irréalité n'est point dans les faits, mais seulement dans leur lien logique, dans l'explication : tandis que les images sont puisées aux sources vivantes de la mémoire. La transposition est aisée, ne cause ici aucune gêne : le sens biblique prête son concours au sentiment de la nature, le renforce et l'intensifie. Il n'en est pas toujours ainsi cependant, et parfois les exigences du récit, en limitant la description, contraignent l'inspiration lyrique, par exemple dans ce même épisode d'Andreas où la tempête avait été introduite avec un réalisme si frappant : le poète laisse trop vite les flots pour revenir aux personnages, pour dire leurs angoisses et nous rapporter leurs discours, et la mer reculant d'un degré, passe à l'arrière-plan, sans pourtant être réduite à un simple cadre, car elle demeure agissante derrière les hommes, dicte leurs paroles et leurs gestes¹⁾. Il est à peu près impossible de relever tous les passages où intervient plus ou moins directement le thème de la tempête, il n'est souvent que brièvement rappelé, mais partout dans la poésie anglo-saxonne on peut deviner sa présence cachée : il a non seulement une valeur descriptive exceptionnelle, mais encore une valeur explicative et une portée symbolique, et le lieu commun de l'analogie de la vie humaine avec un voyage en mer prend chez les vieux poètes anglais un à-propos particulier. C'est chez Cynewulf que nous trouvons l'illustration la plus frappante en même temps que la formule la plus générale :

¹⁾ Dicte en particulier le second récit de tempête (celui de la tempête apaisée autrefois par Jésus), fait au Christ lui-même par André, alors que la mer est encore démontée et les compagnons du Saint encore en proie à la frayeur.

Il en est maintenant tout pareillement comme si sur les flots
 nous voguions en des eaux froides sur un navire,
 (si) à travers la vaste mer nous chevauchions les chevaux
 nageurs,

le bois flottant¹⁾ ; le fleuve terrible
 des vagues innombrables, sur lequel ici nous sommes ballotés
 en ce monde vacillant, c'est l'océan battu par le vent,
 sur le chemin profond avant que nous eussions atterri
 dure était notre condition, sur le dos rugueux (des vagues).
 (Crist. 851-59).

La mer est donc plus qu'une matière à description, plus qu'une image, elle est, à proprement parler, plus encore qu'un thème, qu'un motif : elle est une modalité de l'inspiration anglo-saxonne, elle en est la forme essentielle, la manifestation la plus profonde. Quand l'imagination du poète conçoit des visions saisissantes, elle les conçoit spontanément sous les espèces de la mer, et c'est dans des représentations de tempête que toujours culmine sa puissance. Quand, d'autre part, le poète pense, médite avec force, sa logique, sa philosophie font encore appel à la mer ; ses idées les plus abstraites revêtent invinciblement le vêtement de l'image marine ; sa hantise de la mort s'enveloppe du tumulte et du sombre éclat des flots déchaînés. Or, ce double aspect de l'idée de la mer, l'aspect plastique et l'aspect métaphysique ainsi que les deux sens symboliques de joie et de terreur, de vie et de mort qui sont attachés à cette image, nous les trouvons contenus et rendus avec un rare bonheur dans le poème du *Seafarer* qui nous apparaît en ce point de notre étude comme une synthèse de toutes les conceptions anglo-saxonnes de la mer. La dualité du thème par où s'exprime alternativement l'attirance et l'effroi de l'océan a fait croire que le poème était un dialogue entre un vieux marin désabusé et un jeune homme avide de confier son existence aux caprices des vagues. Rieger²⁾ était frappé en outre par l'emploi exclusif de la 1^{re} personne et par l'absence de tout préambule et de tout cadre descriptif : le dialogue pour lui se composait de nombreuses reparties³⁾ traduisant assez

1) Nous ne pouvons conserver ici que l'idée, non le mot-à-mot: *sundhengestum flodwudu fergen* (853-854).

2) Max Rieger, *Ueber Cynewulf* (V), *Zeitschrift f. deutsche Philologie*, vol. I, pp. 330-334.

3) Il distribuait ainsi les vers entre les deux interlocuteurs: le vieux marin parle depuis le début du poème jusqu'au vers 33, le jeune homme

exactement le caractère opposé et alternatif des sentiments, excepté nous semble-t-il en deux endroits (entre 43 et 44 où il ne place point de coupure, malgré l'opposition très nette du passage qui finit et de celui qui commence, et du vers 71 où la coupure qu'il établit se justifie à peine).

Kluge¹⁾ croit comme Rieger à un dialogue, mais le réduit à deux parties successives dont chacune forme un bloc homogène prononcé d'une seule traite par le même personnage, le vieux marin parlant le premier (1-33) et le jeune homme parlant après lui (33-66) : quant au reste du poème, Kluge le considère comme l'œuvre d'un second poète, probablement clerc, préoccupé avant tout de théologie et de morale et notablement inférieur au premier. La distribution de Kluge a, sans doute, comme le fait observer Wülker, « l'avantage de la simplicité »²⁾ et celui, aussi, de faire apparaître comme plus nuancées, plus subtiles, et partant plus dramatiques, les paroles des deux interlocuteurs, mais elle a, nous semble-t-il, le grave inconvénient (du moins pour l'adoption du point de vue de l'auteur) d'infirmer du même coup l'argument essentiel en faveur de la forme dialoguée : s'il est vrai, en effet, que le jeune homme aspirant à la mer passe lui-même spontanément de la joie du départ, du plaisir anticipé de voir « les flots élevés, le jeu des vagues salées », aux réflexions mélancoliques sur l'étendue du sacrifice exigé par la vocation de marin (39-44), et aussi du sentiment des souffrances de l'homme qui erre en mer à celui de l'irrésistible attirance des flots (57-58), point n'est besoin de faire intervenir au début du poème, du vers 1 au vers 33, un autre personnage pour exprimer des sentiments identiques. Une même bouche suffit en effet à proférer ces paroles, un même cœur à éprouver ces émotions où se marque de manière identique dans toute l'étendue du poème le rythme d'une oscillation continue entre l'angoisse et le désir.

La critique semble bien, d'ailleurs, avoir renoncé à cette théorie du dialogue : Sweet³⁾ voit dans le « forþon » qui introduit les oppositions d'idées une formule de liaison plutôt que de disjonction et les

répond 33-38; réplique du vieux marin, 39-47; le jeune homme reprend 48-52, provoque la réponse de son vieux compagnon, 53-57, réplique à nouveau dans les vers 58-71 avant la repartie finale du vieux marin depuis le vers 72.

¹⁾ Fr. Kluge, *Der Seafarer. Engl. Stud.*, vol. VI, pp. 322-327.

²⁾ Wülker, *Grundriss zur Gesch. der Ags. Lit.*, p. 209.

³⁾ *First Anglo-Saxon Reader*, Notes: *Seafarer* (Éd. 1894, p. 223).

historiens récents¹⁾ ont tendance à considérer le poème comme un « giedd » lyrique et comme un tout cohérent et un. Cependant, si la première moitié du poème (1-66) nous paraît d'une profonde unité d'inspiration et de style, nous sommes frappés, tout comme Kluge, par l'irrémissible médiocrité de la seconde et le passage de l'une à l'autre est si sensible que l'on ne peut pas ne pas admettre une coupure. Le poème lyrique d'un mouvement si alerte et ample se transforme brusquement en ennuyeuse et balbutiante homélie. Le Seafarer est bien une élégie par la forme, tout comme le Wanderer avec lequel il présente des ressemblances, par les détails descriptifs, comme par les réflexions morales, mais il comporte une plus grande variété de ton en même temps qu'il est d'une inspiration plus personnelle : les images sont d'un réalisme plus précis, plus évocateur, plus proche de la sensation. Le poète rend tout ce qu'il a senti, jusqu'au froid qui l'a torturé, ce froid qui tient tant de place dans la poésie anglo-saxonne, dont elle fait, nous l'avons vu, un des châtiments des damnés en enfer et qui hante aussi l'esprit du Wanderer : « rongé de soucis, longtemps il a dû agiter de ses mains la mer froide comme le gel ». Mais le Seafarer conserve un souvenir plus vif de cette souffrance : quand il « habitait, l'hiver, la mer glacée » (15), quand son navire « pressé par le froid heurtait contre les falaises » (8), ce n'est pas d'une manière vague qu'il en éprouvait les effets, il en sentait la morsure paralysante à ses pieds : « Mes pieds étaient liés par le gel, par des chaînes glaciales » (9-10). Toutes ces sensations se prolongent encore en lui. Nous entendons dans ces vers outre le cri de la mouette et celui de l'aigle, que nous avons rencontrés souvent ailleurs, outre la mélodie du fou (ganet) mentionné mainte fois aussi (dans Beowulf, Crist, le Poème runique, etc.) le cri plus rare de la sterne, l'oiseau marin des brumes nordiques, familier aux lointaines îles Shetland. Ces notations ont ici plus d'à-propos et de vérité que dans la plupart des passages descriptifs jusqu'ici examinés. Certes, le poète était sincère quand il appliquait aux lieux bibliques ou orientaux (qu'il enveloppait de brumes et peuplait de loups et d'aigles²⁾) des traits empruntés aux paysages septentrionaux, mais ces traits prennent une valeur nouvelle quand ils sont réintégrés aux tableaux auxquels ils appartiennent par nature. Les épithètes pittoresques perdent ce

1) Cf. Ehrismann, *loc. cit.*; Schücking, *loc. cit.*, et : « *Kleines Ags. Dichterbuch* », 1919.

2) Exode, 167-166; Elene, 27-53. Voir plus haut page 89, sq.

qu'elles avaient de conventionnel, et l'Urigfedera « aux ailes couvertes de rosée » que le poète de l'Exode appliquait aux aigles survolant le combat des Israélites et des Egyptiens sur les bords de la Mer Rouge, prend un sens plus exact lorsqu'il s'applique à l'aigle des côtes d'Angleterre ou d'Ecosse compagnon de la sterne¹⁾. L'épithète analogue et voisine, que le poète du Seafarer forge sur le même modèle : Isigfedera, « aux ailes couvertes de glace », est une innovation heureuse admirablement appropriée à l'oiseau des mers glaciales. De même la tempête de grêle esquissée en un demi-vers, « la grêle en averse volait », nous frappe plus vivement, tant la représentation est « directe », que celle que nous dépeint le Wanderer dans une vision mélancolique, au réveil d'un rêve, en juxtaposant des traits un peu disparates²⁾. Pareillement encore, toute la phraséologie de la poésie marine (les flots battant contre les falaises, le jeu des vagues, la route salée, le sentier de l'exil, le chemin des baleines, le bondissement des vagues, etc.) prend dans le Seafarer, parce qu'elle est aussi parfaitement adaptée qu'il est possible au thème et au sentiment, une plénitude de sens remarquable. Et ce n'est guère que par cette plénitude de sens, que par l'intensité de pensée devinée sous les mots, que se marque la personnalité du poète : car les expressions dont il se sert en dépit de leur éclat et de leur sonorité ont presque toujours quelque chose de stéréotype, de déjà consacré par un long usage, et l'invention du poète consiste moins à former de nouvelles expressions métaphoriques, de nouvelles kennings, qu'à employer avec plus de justesse, d'à-propos et d'imprévu celles qui lui sont apportées par la tradition. C'est pourquoi l'originalité du Seafarer consiste en ce que le poète a plus que d'autres interprété dans son cœur tout ce que la mer offrait à ses sens : toutes les images qu'elle présentait à ses yeux, tous les bruits dont elle frappait ses oreilles, tout le plaisir et toute la souffrance qu'elle causait à sa chair, et cette interprétation est multiple, mouvante, contrastée comme la mer elle-même :

¹⁾ Seafarer, 25.

²⁾ Alors se réveille l'homme sans amis ;
Il voit devant lui les fauves vagues,
les oiseaux de mer se baigner, étendre leurs ailes,
tomber le givre et la neige, mêlés de grêle.

(Wanderer, 45-48.)

Les oiseaux de mer se baignent-ils de préférence au moment où tombent et à la fois, le givre, la neige et la grêle ? Ce mélange s'est peut-être opéré dans le souvenir du poète plutôt que dans la réalité.

- Je puis sur moi-même composer un chant véridique,
dire mes voyages, comment en des jours de tribulation
mainte fois j'ai enduré de longues peines,
j'ai supporté en ma poitrine d'amers soucis,
- 5 connu sur (ma) carène mainte demeure soucieuse
le sinistre roulement des flots. Là souvent me surprit
l'angoissante veille de nuit sur la proue de (mon) navire,
quand il heurtait contre les falaises, pressé par le froid.
Mes pieds étaient liés par le gel
- 10 par des chaînes glaciales ; là les soucis soupiraient
fortement autour de mon cœur ; la faim au-dedans de moi déchirait
mon âme lassée-de-la-mer. Cela l'homme l'ignore
qui à terre a un sort heureux,
(il ignore) comment rongé de soucis, j'habitais l'hiver
- 15 la mer glacée. Sur la route de l'exil,
privé de parents,
couvert de givre ; la grêle en averses volait.
Là, je n'entendais rien que retentir la mer,
le chemin glacé, tandis que le cygne chantait :
- 20 Plus douce m'était la mélodie du fou,
et la musique des oiseaux de mer que le rire des hommes,
(plus doux d'entendre) chanter la mouette que de boire l'hydromel.
Là les tempêtes battaient contre les falaises ; là leur répondait
la sterne
aux-ailes-couvertes de glace ; bien souvent répliquait par son
cri l'aigle
- 25 aux ailes couvertes de rosée. Nul d'entre les parents protecteurs
n'eût pu reconforter mon âme de-tout-dénuée.
Car il ne peut croire, celui qui possède la joie de vivre
(et) connaît dans les cités peu de périls,
orgueilleux et échauffé par le vin, avec quelle peine souvente fois
- 30 j'ai dû demeurer sur la route salée !
La nuit s'épaississait (et) du Nord il neigeait,
le gel la terre liait ; la grêle sur le sol tombait,
le plus glacé des blés. Cependant ces pensées maintenant
agitent mon cœur : que je tente par moi-même
- 35 les flots élevés, le jeu des vagues salées ;
le désir de mon cœur chaque fois exhorte
mon âme à partir, que loin d'ici je puisse
visiter le pays des étrangers.

- Et pourtant il n'est homme sur terre assez orgueilleux en son
cœur
40 ou dont le protecteur soit assez généreux, ou qui soit assez hardi
en sa jeunesse
ou assez brave en ses actes, ou à qui soit assez tendre son seigneur
pour qu'il n'éprouve point de tristesse dans les voyages en mer
que le Seigneur veut qu'il accomplisse.
Il ne se soucie de la harpe, ni de la distribution des présents,
45 ni en sa femme il n'a de joie, ni dans le monde d'espérance
ni en rien d'autre, si ce n'est dans le tumulte des vagues,
car toujours il éprouve le désir, celui qui aspire à la mer.
Les bois fleurissent, le mûrier se pare,
les plaines embellissent, l'univers revit ;
50 tout cela incite celui qui est prêt en son cœur
à partir en voyage, ainsi qu'il l'a résolu
sur les chemins des flots, au loin.
Ainsi l'avertit le coucou de sa voix triste,
(ainsi) chante le gardien de l'été (et) lui annonce parmi le trésor-
de-sa-gorge
55 d'amers chagrins. Cela l'homme l'ignore,
le mortel prospère, ce que certains souffrent
qui suivent si loin les routes de l'exil !
Cependant mon cœur bondit maintenant hors de ma poitrine,
mon âme (bondit) avec les flots de la mer,
60 par-dessus la patrie de la baleine, bondit au loin
à travers les espaces de la terre, puis revient vers moi
ardente et avide, crie, oiseau solitaire,
pousse mon cœur irrésistiblement vers la route des baleines
sur l'océan des vagues : car les joies du Seigneur
65 me sont plus chères que cette vie morte,
passagère sur la terre.

Le sentiment de la nature qui se manifeste ici ¹⁾ est d'une essence rare et d'une note extrêmement « moderne » ; il semble que la mer, parce qu'elle occupe plus exclusivement l'esprit du poète, soit ici une initiatrice plus hardie encore qu'ailleurs, et qu'elle lui découvre, au dedans de lui-même aussi bien qu'au dehors, des régions encore inexplorées.

¹⁾ Nous ne considérons ici que la première moitié du poème, la seconde étant d'une absolue monotonie et étrangère à l'inspiration de la première.

Le lyrisme anglo-saxon, sous l'inspiration de l'océan, se dépasse ici sensiblement, fait un certain nombre de précieuses acquisitions. Parce que le réalisme, comme nous venons de le voir, est ici plus intense, l'interprétation spirituelle des données des sens est plus riche et plus émouvante. La joie et la tristesse ne sont pas exprimées en pures antithèses comme des motifs littéraires, elles sont rattachées à l'être profond du marin qui nous parle. La joie physique de la conquête des flots est traduite d'une manière plus personnelle que dans Beowulf, mais en même temps avec plus de gravité : il n'est plus ici question de gabs ou d'humour comme dans le match avec Breca, ni de monstres marins à vaincre, ni de records de vitesse à battre ; le poète ne nous montre pas non plus, comme le scop de Beowulf et comme Cynewulf dans Elene, le vaisseau bondissant sur l'eau marine ainsi qu'un jeune cheval qui s'ébroue. Ce premier stade de la joie animale du contact avec la mer est dépassé ; c'est moins le triomphe immédiat sur les vagues qui cause le plaisir que la perception, dans son ensemble, de tout ce qui compose l'océan : les bruits, les cris des oiseaux discernés avec toutes leurs nuances, le tumulte des tempêtes, la multitude des flots, l'immensité, l'inconnu. L'attrait mystérieux du départ est admirablement exprimé :

Cependant mon cœur bondit maintenant hors de ma poitrine,
mon âme (bondit) avec les flots de la mer,
par-dessus la patrie de la baleine, elle bondit au loin
à travers les espaces de la terre, revient ensuite vers moi
ardente et avide, crie, oiseau solitaire,
pousse mon cœur irrésistiblement vers la route des baleines
sur l'océan des vagues. (58-64).

La joie « physique » s'est donc spiritualisée, des muscles elle est montée jusqu'au cœur. Elle emplît surtout l'imagination qu'elle vivifie et où, en échange, elle s'est elle-même transmuée. Le réalisme, à cette profondeur, devient spontanément symbolique : quelle belle image et combien inattendue que celle de l'âme s'envolant un instant hors de son corps, comme la colombe hors de l'arche, pour reconnaître l'univers, puis revenant, pleine d'ardeur et d'impatience, pour solliciter celui qui attend ! D'où cette image a-t-elle surgi ? Les vers suivants

car les joies du Seigneur
me sont plus chères que cette vie morte,
passagère, sur la terre (64-66)

nous conduiraient à penser qu'elle a une provenance religieuse, une origine biblique. C'est bien la colombe de Noé, ainsi qu'il vient de nous apparaître, qui l'aurait suggérée. (Et même si les vers 64-66, qui sont le début de la longue méditation religieuse, étaient étrangers, conformément à la théorie de Kluge¹⁾ et contrairement à celle de Schücking et des partisans de l'unité, à la première moitié du poème, il ne s'ensuivrait pas que notre supposition fût erronée, car le ton élégiaque et religieux de l'ensemble suffirait à la justifier.) La pensée chrétienne se mariant à l'amour de la mer crée un sentiment métaphysique de la nature, aussi moderne, aussi proche de nous que celui des romantiques et les stances de Byron à l'océan, au IV^e chant de Childe Harold, ne font que développer quelques-uns des aspects du sentiment exprimé dans le Seafarer. Même idée de l'infini, même volupté dans la contemplation, dans la possession de cet infini. Il y a plus : le poète anglo-saxon éprouve déjà, sans l'exprimer autrement que par l'invincible retour de la joie après les pensées de terreur ou de tristesse, cette « pleasing fear », cet amour plus fort que la peur de Childe Harold pour les vagues, et il sent aussi ce qu'il y a d'incompatible entre la redoutable et belle solitude (anflöga) de la vie du marin et de la mer elle-même, et les frivolités de la vie mondaine au cœur des riches cités :

Car il ne peut croire, celui qui possède la joie de vivre
 (et) connaît dans les cités peu de périls,
 orgueilleux et échauffé par le vin, avec quelle peine souvente fois
 j'ai dû demeurer sur la route salée ! (27-30).

Il y a là l'hostilité instinctive du marin, du poète, de l'homme épris de la nature envers l'habitant des villes « wlonc and wingal » : la nature déjà est dressée contre l'homme, comme dans la poésie

¹⁾ Il nous semble, en effet, que les réflexions théologiques qui suivent peuvent bien être envisagées comme inspirées par les deux derniers vers de la partie dite « primitive » du poème ; le « continuateur », s'il est vrai qu'il y ait deux auteurs, aurait trouvé ainsi une soudure facile. Car il faut reconnaître que les vers 64-66 se raccordent admirablement aux vers qui précèdent, et présentent le développement naturel de la pensée amorcée. Les partisans de l'unité du poème, comme Schücking (*Kleines Angelsächsisches Dichterbuch*) et Ehrismann (*Paul u. Braunes Beiträge*, 35, 1909) montrent de manière convaincante que les images même les plus vives et les plus longuement développées du poème s'adaptent parfaitement à l'allégorie religieuse des dangers de la traversée de la vie terrestre et de la félicité de la vie céleste que nous ne devons jamais perdre de vue.

byronienne¹⁾. La solitude et les tristesses inhérentes à la mer sont l'apanage du poète, lui appartiennent comme le cri des mouettes ou le mugissement des flots ; il ne permet pas que d'autres les profanent. A travers l'expression de ses souffrances en effet on devine par le simple jeu de l'oscillation entre des sentiments contraires et par la victoire finale de la joie, le secret amour du marin pour son âpre existence. Mais, par une délicatesse remarquable, qui provient de sa sincérité, le poète se garde de s'abandonner à des sentiments extrêmes et à un enthousiasme sans discernement : si l'horreur des tempêtes et du froid ne peuvent abolir en son cœur son amour pour la mer, elle lui fait apprécier, par contraste, les aspects plus doux de la nature, la beauté apaisante du printemps sur la terre, des bois bourgeonnants, des jardins en fleurs. De sorte que, par un effet imprévu, la répétition d'un même et terrible spectacle ouvre l'âme du poète à la compréhension de la nature tout entière :

Les bois fleurissent, le mûrier se pare,
 les plaines embellissent, l'univers revit,
 tout cela incite celui qui est prêt en son cœur
 à partir.....
 sur les chemins des flots, au loin.

(48-52).

Nous verrons en effet, plus loin, que la poésie anglo-saxonne a aimé les bosquets pleins d'oiseaux, les prairies fleuries, les ruisseaux murmurants ; mais toujours, comme ici notre poète, elle leur préfère encore l'immensité furieuse de l'océan. C'est lui qui toujours l'emporte, c'est de lui que viennent les larges et puissantes inspirations. Ainsi le Seafarer nous conduit sur les plus hauts sommets de la poésie anglaise au moyen âge : en lui nous trouvons réunies les trois sources essentielles que nous nous sommes appliqué à suivre, le réalisme, le sentiment religieux de la mort (plus contenu ici, mais cependant partout pré-

¹⁾ His steps are not upon thy paths. - Thy fields
 Are not a spoil for him, thou dost arise
 And shake him from thee; the vile strength he wields
 For earth's destruction thou dost all despise,
 Spurning him from thy bosom to the skies,
 And send'st him shivering in thy playful spray,
 And howling to his gods, where haply lies
 His petty hope in some near port or bay,
 And dashest him again to earth: ... there let him lay.
 (*Childe-Harold*, IV.).

sent) et aussi l'esprit mythique qui apparaît surtout dans le motif du coucou avertisseur :

Ainsi l'avertit le coucou de sa voix triste,
(ainsi) chante le gardien de l'été (et) lui annonce parmi le trésor-
de-sa-gorge
d'amers chagrins (53-55).

mais que l'on retrouve encore, sous une forme plus diffuse, dans l'image de l'âme bondissant sur les flots, dans l'association de la grêle avec le blé, dans l'intensité de vie prêtée aux oiseaux sauvages. Le sentiment de la nature atteint ici à sa plus grande complexité, mais la fusion est si intime entre les divers éléments que nous ne discernons, à vrai dire, qu'un seul et même jaillissement du plus profond de l'âme anglaise : une merveilleuse synthèse s'est opérée par la vertu de la mer.

CHAPITRE 5.

AUTRES FORMES QU'IL REVÊT ENCORE.

Ce sentiment de la nature, développé avec amour par des générations de poètes, mélangé dans leurs vers à tous les autres grands sentiments humains et surtout à la ferveur religieuse, se multiplia, se diversifia, élargit encore son domaine, et après s'être attardé de préférence entre l'immensité de l'océan et celle du ciel brumeux, s'étendit à tous les aspects de l'univers, même les plus riants ou les plus humbles, pénétra tour à tour jusqu'à la cabane de l'ermite et à son jardin modeste et fleuri arrosé de frais ruisseaux, jusqu'au terrier des bêtes au fond des bois, jusqu'au fond de l'échoppe de l'artisan ou les objets de fer, de bois ou de cuir apparaissent encore comme des dépouilles vivantes ; il s'attache aux êtres les plus divers, redoutables où dédaignés, qui peuplent la terre, aux animaux, aux plantes, aux choses inertes. De grave et de dramatique, ce sentiment devint aussi gracieux et familier, ou bien léger, rieur, traversé d'humour. Ces transformations nombreuses constituent-elles bien pour la poésie de la nature un enrichissement ? Le sentiment vigoureux qui nous est apparu ne risque-t-il point de s'amenuiser trop et de s'anémier en se dispersant ? Conservera-t-il les mêmes caractères essentiels ? Pourrons-nous suivre en lui les mêmes courants fondamentaux que nous avons distingués, s'y prolongent-ils parallèlement, concomitamment ou, tandis que l'un grossit et s'enfle, les autres se tarissent-ils ?

Stopford-Brooke, en de belles pages de son chapitre XI, s'étend avec complaisance sur l'influence éducatrice exercée par le christianisme sur le sentiment anglais de la nature. A ces Germains transplantés sur un sol étranger, mais encore en lutte, et constamment, contre un climat rude, contre la brume et le gel et les vents du Nord

qui les assaillent sur la terre northumbrienne aussi bien qu'en pleine mer, à ces hommes que la foi nouvelle par ce qu'elle avait de sentimental, inclinait à souffrir plus encore de ce ciel rigoureux et sombre, le christianisme a révélé, pour les consoler, le côté souriant de la nature : il leur a conté des histoires d'un Orient plein de soleil, et il leur a appris surtout à apprécier les quelques beaux jours que leur accordait la brève saison ainsi que le charme des prés et des bois qu'ils avaient autour d'eux. Bien que les moines irlandais, venus avec Colomban, préférassent fonder leurs monastères en des lieux rocheux et sauvages comme Iona, Lindisfarne ou Whitby, les religieux anglais issus d'eux aimèrent à orner la solitude de leurs cloîtres de pelouses et de fleurs, à les entourer de jardins et de bosquets, et Saint Guthbert, une des premières figures de légende après Aidan, en ce premier siècle de l'Angleterre chrétienne¹⁾, fut populaire, ainsi que nous le rapporte Bède dans le pieux récit qu'il fit de sa vie, pour sa grande douceur et pour sa tendresse à l'égard des bêtes qu'il traitait avec une réelle fraternité. Bède lui-même fut sensible à la beauté des paysages, et le saint ermite Guthlac (dont la vie nous est contée en un double récit, l'un en vers, généralement attribué à Cynewulf²⁾, l'autre en prose, *La Vita Sancti Guthlaci*, du moine Félix de Croyland) eut une si vive amitié pour les animaux qui entouraient sa hutte que non seulement les oiseaux lui étaient soumis, mais les poissons et les bêtes sauvages lui obéissaient, et il les nourrissait chaque jour lui-même de sa main³⁾. Les ermites aiment la nature, parce qu'elle les isole du monde et les rapproche de Dieu, mais ils ne peuvent se défendre, à force de vivre dans son sein, de l'aimer aussi pour son visage familier, pour la douceur qu'ils trouvent en elle, pour la fraîcheur de ses ombres, pour la richesse de ses couleurs, pour les cris des bêtes qui l'habitent, pour le sens qu'ils attachent à tous les bruits et à tous les mouvements dont elle retentit et tressaille. Ainsi se développa autour des monastères et par le christianisme un aspect particulier du sentiment de la nature qui n'est

¹⁾ Guthbert mourut en effet en 687, moins de cent ans après la conversion d'Ethelbert roi de Kent par Augustin en 598.

²⁾ Cf. Wülker, *Grundriss*, p. 179 sq. Selon Charitius (*Anglia*, vol. II) la seconde partie seule du poème (791-1353) serait de Cynewulf, tandis que la première dont l'auteur ignore l'œuvre de Félix de Croyland, serait d'un poète antérieur. Il paraît du moins, ainsi que l'admet Ten Brink (vol. I, *App.*, *loc. cit.*), y avoir entre les deux parties une coupure assez nette que Ten Brink explique par une longue interruption dans le travail du poète.

³⁾ *The Life of St. Guthlac*, trad. anglo-saxonne de la *Vita Sancti Guthlaci*, édition Ch.-W. Goodwin 1848, ch. IX, p. 50-52.

point propre sans doute à l'Angleterre, puisqu'on le retrouve dans toute la chrétienté à travers tout le moyen âge (et en Italie, au XIII^e siècle, chez Saint François d'Assise et ses disciples), mais qui, dans la poésie anglo-saxonne, fut plus spécialement et uniformément fécond. Il apparaît en effet à toutes les époques et presque dans toutes les grandes œuvres, même dans *Beowulf* ; souvent aussi il accompagne l'autre aspect de l'amour de la nature, l'aspect tragique, comme dans le *Seafarer* ; les deux aspects souvent alternent en contrastant, se soutiennent l'un l'autre, s'enrichissent mutuellement ; souvent aussi, nous allons le voir, le second apparaît seul et s'efforce de se suffire, comme s'était puissamment suffi le premier.

La nature aimable dans ces vieux poèmes anglais est tantôt celle que le poète connaît, et tantôt celle qu'il imagine. Voyons ce que devient dans l'un et l'autre cas la peinture qu'il tente.

A. — Il connaît d'abord et aime d'une dilection particulière les frais ruisseaux qui murmurent doucement à travers parcs et prairies ou les torrents du Northumberland qui se précipitent en cascades blanches et sonores ; cette fraîcheur, ce bruit, cette mobilité souple de l'eau courante, qu'il associe presque toujours à l'idée de floraison et de fécondité, il sait les rendre avec délicatesse et précision, par exemple dans ce passage d'*Azarias* où la voix claire des eaux jaillissantes est associée à la louange du Seigneur :

Toutes les sources, Seigneur éternel,

(ô) Très-Haut, chantent tes louanges. Souvent tu fais tomber,
claire et gracieuse, pour la joie des hommes,
l'eau, du haut des rochers purs.

Azarias (Grein-Wülker, II. r.) 134-137.

ou dans le pittoresque cadre ajouté par le traducteur anglo-saxon au poème latin *De die Judicii*¹⁾ attribué à Bède ou à Alcuin :

Or j'étais assis seul dans un bosquet
abrité par une couronne (de feuillage) au milieu d'un taillis
où des ruisseaux chantaient et couraient,
au centre d'un enclos. (1-4).

Le poète de la genèse, dans la description qu'il nous présente du paradis terrestre, bien que commentant à peine le texte de l'Écriture,

¹⁾ Cf. Wülker, *Grundriss*, p. 371 sq. Grein-Wülker, *Bibl. der Ags. Poesie*, II, 2, 250, 272 ; Lumby, *Early Engl. Texts*, 1876, vol. 65 ; Alois Brandl, *Anglia*, vol. IV, p. 97-59. Les vers 3-8 constituent une interpolation du traducteur.

parvient, au moyen de quelques épithètes et d'un effet très simple de rythme, à traduire son amour des rivières et des torrents :

Le paradis était
bon et saint, comblé de dons,
de bienfaits durables. Gracieuses et brillantes,
des eaux courantes (arrosaient) cette terre sereine,
torrents bouillonnants ; là nul nuage jamais
n'apportait de pluies sur ce vaste espace,
blêmes parmi le vent : cependant la terre était ornée
de fleurs et de fruits. Genèse, 206-215.

Enfin la terre merveilleuse, plus riante encore que le paradis terrestre, qu'est la patrie du Phénix, possède aussi — quoique parfaitement plane — des sources et des ruisseaux arrosant des bocages et des massifs de fleurs.

(là) eau ne tombe
fouettée par le vent, mais des rivières
suavement jaillissent de sources merveilleuses,
arrosent la terre de jolis ruissellements ;
des eaux gracieuses du milieu de ce bois
chaque mois sourdent du gazon,
froides comme l'écume de la mer, traversent chaque bocage
mainte fois magnifiquement. (Phénix, 61-68).

Ce ruissellement miraculeux est, comme nous le verrons, le plus bel ornement de cette région idéale ; il constitue un des rares traits positifs de la description. Par ce motif de l'eau courante l'imagination du poète reprend pied dans la réalité et la joie sincère qu'il éprouve se fixe dans la contexture même des vers. Chaque fois nous sentons que pour le poète la voix pure des eaux en liberté est bien une des voix mêmes de la nature, elle en est la voix douce et joyeuse, contrastant avec la voix terrible de l'océan. Cette image gracieuse est chez lui tenace, à la fois parce qu'elle contient un symbole et qu'elle est un souvenir vivant. Elle entre dès l'époque anglo-saxonne, dans le patrimoine de la poésie anglaise ; nous la retrouverons toujours aussi vivante et enrichie encore d'apports nouveaux chez les poètes de la période romantique et du XIX^e siècle, dans Wordsworth et dans Tennyson¹⁾ ; dans le premier surtout, chez qui par l'ouïe et la vue,

¹⁾ Wordsworth: *Tintern Abbey, Yarrow, revisited*, sept. 1814, *Itinerary Poems*, 1833 (*To the River Greta, To the River Derwent*), etc., etc., Tennyson, *The*

elle pénètre et demeure sous une double forme, le « hantant comme une passion » ¹⁾ et agissant aux heures de souffrance comme une force guérisseuse ²⁾).

B. – Avec les rivières et les eaux vives le poète anglo-saxon sait chanter aussi les êtres humbles, mais pleins de vie qui habitent auprès d'elles, qui parfois s'y baignent, qui du moins sont les hôtes des bois ou des champs qu'elles arrosent. Les bêtes, nous l'avons dit, tiennent une place importante dans cette poésie médiévale, parce qu'elles occupent alors une place privilégiée dans le cœur des hommes. Déjà nous les avons vu intervenir comme êtres mythiques dans la plus haute poésie, réelles et animées et cependant transfigurées par un symbole. Elles paraissent aussi pour elles-mêmes, en amies du poète, qui les salue au passage, lorsque, par exemple, sous la forme d'une troupe d'hirondelles elles se présentent soudain à ses yeux au penchant d'une colline ³⁾).

L'air porte de petits êtres
par dessus les pentes des collines ; ils sont très noirs,
foncés, fauves. Vigoureux est leur chant,
ils vont par troupes, gazouillent très haut,
parcourent les bois élevés, quelquefois les cités
des fils des hommes. Qu'ils se nomment eux-mêmes.

Brook, An Idyll. Dans Coleridge aussi cet amour des rivières est fréquemment exprimé: *Sonnet to the River Otter, Lines to a beautiful Spring in a village, (Songs of the Pixies), etc.*

¹⁾ The sounding cataract
Haunted me like a passion

Tintern Abbey, 76-77

²⁾ If this
Be but a vain belief, yet oh! how oft,
In darkness and amid the many shapes
Of joyless daylight; when the fretful stir
Unprofitable, and the fever of the world,
Have hung upon the beatings of my heart,
How oft in spirit, have I turned to thee,
O sylvan Wye! thou wanderer thro' the woods,
How often has my Spirit turned to thee!

Ibid., 49-57.

Sur l'influence de la nature sur le cœur de Wordsworth cf. Emile Legouis, *La jeunesse de Wordsworth*. Livres III et IV: Les étapes de la guérison. L'harmonie rétablie.

³⁾ *Riddle 58, Tupper.*

Le poète les admet toutes, grandes ou petites, nobles ou communes, dans sa demeure idéale comme saint Guthlac les admettait dans sa cabane. Les oiseaux reconnaissent Guthlac sans l'avoir vu : un jour qu'il était assis devant sa hutte avec son « frère » Wilfrith devisant avec lui de choses spirituelles, deux hirondelles s'approchèrent et l'apercevant, « poussèrent des cris de joie, s'installèrent sans peur sur ses épaules et chantèrent plus haut, puis se perchèrent sur sa poitrine, sur ses bras et sur ses genoux ». A Wilfrith qui s'étonne, Guthlac répond : Ne sais-tu pas que, lorsqu'un homme vit selon la volonté de Dieu, ainsi qu'il est dit dans les saintes Ecritures, les bêtes et les oiseaux sauvages sont plus intimes avec lui ? ¹⁾ Comme ils l'aiment, les animaux le craignent et lui obéissent : le corbeau qu'il réprimande abandonne aussitôt le gant qu'il vient de voler ²⁾. Le poème, ainsi que le récit de Félix, nous représente cette communion de l'ermite avec les bêtes, et la joie de celles-ci à son retour, après une période d'absence et de tribulations :

- Triomphant (re)vint
 705 le bâtisseur à son abri ; des espèces nombreuses
 le bénirent de clameurs ferventes ;
 les petits des oiseaux, des arbres, annoncèrent par des signes
 le retour du bienheureux : il leur avait souvent donné de la
 nourriture
 lorsque ayant faim ils volaient autour de sa main
 710 voracement avides ; ils s'étaient réjouis de ce secours.
 Donc il vivait dans cette douceur d'âme ; à l'encontre
 des plaisirs du monde, servait le Seigneur
 trouvait sa joie auprès des bêtes sauvages, depuis qu'il avait
 dédaigné le monde.
 Sereine était la glorieuse plaine, et sa demeure rajeunie,
 715 beau était le langage des oiseaux, fleurie la plaine,
 les coucous annonçaient la (nouvelle) année.

Cette affection pour les bêtes, comme l'amour des eaux courantes, constitue encore un moyen pour le poète anglo-saxon de parvenir parfois aux hauts sommets de l'inspiration, jusqu'à l'âme même de la nature, dont les animaux sont les incarnations familières. Et il flotte bien en effet, autour de ces descriptions très simples, une certaine

¹⁾ *The Life of St. Guthlac*, Ch. X.

²⁾ (*Ibid.*), Ch. XI.

atmosphère mythique, à un degré plus ou moins diffus : ici, comme dans le Husband's message et le Seafarer, le coucou est un prophète qui tantôt n'annonce que la bonne saison et tantôt prédit des malheurs prochains. Plus nette encore est cette survivance dans les « Enigmes », où l'on peut en suivre et comme en mesurer, d'un bout à l'autre, la variabilité et les dégradations : tantôt, par exemple dans l'énigme du cygne dont nous avons admiré l'heureuse et puissante synthèse poétique, le mythe est comme rénové par l'humanisme chrétien et il atteint par la sincérité du poète à un haut degré de réalité, tantôt il est le seul élément spirituel instillé par le poète à l'objet décrit et doit suffire, par la seule vertu païenne, à la transfiguration de cet objet. Le succès dépend alors de la vitalité conservée par la croyance et de l'art avec lequel le poète sait harmoniser avec elle sa description : ainsi dans l'énigme de l'Oie Barnache ¹⁾ le « mythe populaire » ²⁾ (selon lequel la barnache au vol puissant naît du coquillage fixé aux poutres ballotées par les flots de la mer, la bernicle) renaît à nos yeux avec vraisemblance et non sans charme :

Mon bec était emprisonné et (moi) j'avais de l'eau par dessus moi,
par dessus moi coulaient les flots, sous des fleuves hauts comme
des monts

je m'enfonçais profondément ; et me réveillais à la nage
vêtue de vagues par dessus, attaché par mon corps

5 à un morceau de bois voyageur.

J'avais une âme vivante quand je sortis de l'embrassement
de la mer et de l'arbre, avec un vêtement brillant ;
une partie de ma parure était blanche
lorsque l'air vivant me souleva,

10 le vent hors de la vague, (et) qu'ensuite il me porta au loin
par dessus le bain du phoque. Dis comment je m'appelle.

Il y a ici encore une délicate et discrète poésie : le sentiment de la nature n'en est pas absent. Mais comme ce dernier thème diffère de celui de l'âme errante dans le corps du cygne : le mythe se réduit ici à de menues proportions, est à peu près tout entier renfermé dans les choses, ne s'attache qu'à un détail curieux, participe déjà de l'énigme à laquelle il s'est adapté avec une excessive facilité. Nous passons ici déjà, et nous passerons bien plus encore dans les autres énigmes,

¹⁾ *Riddle XI*, cf. *Tupper*: Notes, p. 88-89.

²⁾ *Tupper*, *ibid.*, p. 89.

du symbole à la charade. L'objet n'étant plus assez large par nature pour que le souffle chrétien et l'inspiration païenne s'y mélangent, il ne se prête guère qu'à un effort d'ingéniosité de l'esprit. Cependant la poésie ne disparaît pas, tant que la sympathie du poète pour son sujet, quelque humble et réduit qu'il soit, demeure suffisamment vive, et elle le demeurera aussi longtemps qu'il aura pour sujet des bêtes. Voici par exemple comment l'auteur des Enigmes nous présente le blaireau¹⁾ :

- Mon cou est blanc et ma tête fauve,
 mes côtes de même ; rapide suis quant à mes pieds,
 (et) porte une âme de combat ; sur mon dos se dressent
 des soies ainsi que sur mes joues²⁾ ; au-dessus de mes yeux
 5 deux oreilles s'érigent ; sur la pointe des pieds je m'avance
 dans l'herbe verte. Pour moi des chagrins se préparent
 si, quand je suis caché, me découvre
 un féroce guerrier, là où j'ai ma demeure,
 ma maison avec mes petits ; et j'habite là
 10 avec mes jeunes rejetons ; lorsqu'un étranger
 vient à ma porte, la mort pour eux est décrétée,
 c'est pourquoi je dois plein d'effroi emporter
 ma progéniture loin de mon habitation, la sauver par la fuite,
 si (mon ennemi) me suit de près :
 15 son ventre le porte. Je n'ose point l'attendre
 (lui) le féroce, en plein champ point ne m'agrée ce plan,
 je dois au contraire ardemment avec les mains de mes pieds
 m'ouvrir une voie à travers une colline escarpée.
 Aisément puis-je sauver la vie de mes libres (enfants)
 20 Si je parviens à conduire ma famille
 en ce chemin secret à travers le trou de la dune
 mes chers et proches ; je n'ai point alors
 à redouter une bataille avec le chien meurtrier.
 Si le funeste félon par le sentier étroit
 25 me poursuit sur ma piste, point ne lui manquera
 le combat sur l'hostile chemin :

¹⁾ *Riddle XVI. Cf. Tupper. Notes, p. 101.*

²⁾ Nous adoptons ici la leçon Mc Lean-Tupper: *swilce swe* au lieu de la leçon Ekmüller *Swylse swine*, qui introduit un changement considérable dans le texte, bien que la comparaison avec le porc ou le sanglier soit ici, quoi qu'en pense Mc Lean, assez naturelle. (Cf. Tupper, *ibid.*, p. 103).

dès que je serai parvenu sous le toit du tertre
 je frapperai avec violence de mes piques meurtrières
 mes odieux ennemis devant qui j'avais si longtemps fui.

La sympathie pénétrante du poète a atteint jusqu'à l'âme de la bête et l'exactitude des détails extérieurs¹⁾ n'en apparaît que plus frappante²⁾. Le poète prête à chacun des animaux des sentiments humains, en tenant compte simplement des circonstances particulières de son existence : il lui serait malaisé d'employer un autre procédé. Son originalité ne peut se manifester qu'en se dissimulant : l'homme doit s'effacer aussi complètement qu'il le peut derrière l'animal qu'il dépeint. Mais entre les fabulistes (même notre La Fontaine) et le poète des Enigmes il y a cette différence délicate à préciser, mais nette, que, tandis que le fabuliste, en traitant les bêtes comme autant d'acteurs en un drame, est beaucoup plus attaché à mettre en lumière ce qu'il y a d'humain en elles, le poète « énigmatique », au contraire, n'utilise l'anthropomorphisme que comme un moyen d'expression destiné à traduire pour nous ce qu'autrement nous ne saisirions point, mais qui cependant reste particulier aux bêtes. Le poète anglo-saxon, en d'autres termes, est beaucoup plus proche de l'âme animale, la comprend mieux et l'exprime mieux, et si nous voulions tenter ici une comparaison avec notre littérature française, ce n'est pas au Roman de Renart que nous songerions, non plus

¹⁾ Nous ne sommes pas, en effet, déconcerté par les objections de Walz (*Harvard Studies*, V, 261, cité par Tupper) qui ne peut admettre que l'animal décrit soit ici le blaireau, sous prétexte que : 1^o la gorge du blaireau, dit-il, n'est pas blanche; 2^o le blaireau n'est pas rapide à la course. Sur ce premier point Walz est en contradiction avec les faits, les blaireaux, du moins en Europe et en France ayant communément deux bandes blanches de chaque côté de la tête et du cou, et sur le second, son jugement nous apparaît comme arbitraire, la vitesse du blaireau pouvant très bien passer pour grande si l'on considère que cet animal est très bas sur pattes.

²⁾ De même il nous dépeint avec relief dans l'énigme 931 (Bois de Cerf) la vie du cerf dans la forêt, ses inquiétudes, ses plaintes variant selon les saisons :

parfois mon maître (le cerf) recherchait.....
 avec la prudence de ses ans, les fleuves profonds,
 parfois il montait les pentes abruptes
 jusqu'à sa demeure, parfois il redescendait
 dans la vallée profonde pour y chercher prospérité,
 10 fort de (ses) jambes; il creusait les plaines pierreuses
 durcies par le gel, parfois secouait le givre
 gris de son poil.

qu'aux fables de La Fontaine, mais à quelques-uns des livres les plus modernes et les plus indépendants, où un naturalisme étranger à toute école puise sa force dans sa seule sincérité¹⁾. La variété est une des qualités dominantes de cette peinture des bêtes dans ces poèmes anglo-saxons. Voici, après les craintes du blaireau, les joies et les facéties des oiseaux-mimes, geais ou merles²⁾ :

Je parle par ma bouche sur des tons variés,
 chante par roulades, change souvent
 de voix, crie très haut,
 tiens à mes mélodies, ne modère point mon cri ;
 5 vieux barde du soir, j'apporte aux eorls
 la joie dans les bourgs quand je fais retentir
 mes modulations ; tranquilles sont assis dans leurs demeures
 les villageois silencieux. Dis comment je m'appelle
 moi qui à la manière d'une comédienne imite
 10 tout haut les chants des bateleurs, (et) annonce aux hommes
 de ma voix des nouvelles bienvenues.

L'énigme 25 que Tupper³⁾ considère comme le complément de la précédente, nous paraît décrire un oiseau différent, et le mot anglo-saxon «higora» qui le désigne peut signifier indifféremment pic, geai ou pie :

Je suis une créature étonnante, varie ma voix,
 tantôt aboie comme un chien, tantôt bêle comme une chèvre,
 tantôt caquète comme une oie, tantôt crie comme un faucon,
 tantôt imite l'aigle gris,

¹⁾ Par exemple au « *De Goupil à Margot* » de Louis Pergaud, où l'angoisse de la poursuite rendue ci-dessus dans l'énigme du blaireau avec une simplicité un peu rude et naïve, mais vraie, devient un thème d'un grand effet dramatique; où aussi toutes les pensées des bêtes sont traduites avec un relief et une vraisemblance frappants.

²⁾ *Riddle IX*: L'identification de cet oiseau à la fois mime et faiseur de roulades comporte quelque difficulté: Ecartons d'abord l'interprétation de Trautmann (« Glocke ») qui ne rend nullement compte des aptitudes mimiques de l'objet décrit. L'interprétation de Stopford-Brooke (« Nightingale », cf. *E. E. L.*, II, p. 207) n'est pas satisfaisante non plus, et pour la même raison. Celle de Prehn (Cuscote, Wood, pigeon, pigeon-ramier) peut convenir, mais nous croyons, pour nous, qu'il s'agit plutôt du merle qui fait des roulades et qui répète et mime à la manière du geai.

³⁾ *Loc. cit.*, p. 121 et p. 84.

5 le cri de l'oiseau de guerre ; tantôt fais de ma bouche entendre
la voix du milan, tantôt la voix de la mouette
quand joyeux suis. G l'on m'appelle,
aussi A et R, O apporte son aide
ainsi que H et I. Maintenant mon nom est trouvé
10 comme indiquent clairement ces six lettres (higora).

Ces descriptions plaisantes unissent aux traits humoristiques, aux détails précis et piquants quelques traits encore proprement lyriques (« vieux barde du soir, j'apporte aux eorls la joie dans les bourgs — tranquilles sont assis dans leurs demeures les villageois silencieux ») que nous trouverons presque chaque fois que le poète a pour son sujet une sympathie un peu vive : le jeune taureau¹⁾, avant de n'être plus que l'objet d'une charade :

l'être qui, s'il survit, brise les collines
et s'il est mis en pièces, lie les vivants (Énigme 39),

est d'abord un être fier, débordant de force et de sève, « gourmand des joies de la jeunesse » qui « fait jaillir brillamment quatre sources donneuses de vie » du pis de la génisse ; le coucou²⁾, cet intrus déposé, œuf inerte dans le nid d'une « belle parente » qui le traite avec autant de soins que « ses propres enfants », sent la vie se développer en lui sous la chaleur « d'un sein étranger » ; il se sent « devenir fort en son âme » en attendant que vienne le moment de songer au départ ; l'humble ver rongeur de livres lui-même devient dans l'imagination complaisante du poète un subtil voleur de science qui fortifie son esprit dans les ténèbres³⁾ :

Un ver a mangé les mots : cela m'apparut
une merveilleuse destinée, lorsque je m'enquis de ce miracle
que ce ver, voleur au milieu des ténèbres
dévorât le poème d'un homme, discours glorieux,
soutien du fort. Jamais hôte-voleur
ne fut plus avisé que cet avaleur de mots.

Aucun animal, on le voit, si infime ou vil qu'il puisse être, n'est méprisé par notre poète, dont la fantaisie compatissante, admirative ou amusée excelle à le dépeindre sous les couleurs les plus propres

¹⁾ *Riddle XXXIX.*

²⁾ *Riddle X.*

³⁾ *Riddle XLVIII.*

à nous le rendre sympathique. Et il est curieux en effet que tous les animaux dont il est question dans les énigmes, fussent-ils ou non les amis de l'homme, soient présentés avec sympathie, jusqu'au dragon lui-même¹⁾ dont la vitesse prodigieuse nous est vantée :

il était rapide à la course,
plus vite que les oiseaux, volait dans les airs,
plongeait sous les vagues.

Le symbolisme chrétien ne parviendra qu'à grand peine, dans le « Fastitocalon » du Physiologus, à donner l'aspect terrible de l'enfer à un animal vivant, la baleine (dont les mâchoires traîtresses se referment sur les poissons imprudents attirés à l'intérieur de sa gueule par l'odeur exquise qui s'en dégageait) :

alors soudain,
sur ce butin, elle entrechoque l'une contre l'autre
ses terribles mâchoires

car les autres traits décrivant le monstre (60-62) expriment plutôt de l'admiration pour sa force et son énormité²⁾. De même l'iceberg, avons-nous vu, suscite l'admiration des hommes bien qu'il soit leur ennemi. Tout ce qui dans la nature est susceptible d'être assimilé à un animal grand ou petit est réintégré dans l'affection du poète ; le mouvement, la spontanéité, l'apparence de la volonté, c'en est assez pour que sa curiosité soit alléchée et que même son cœur soit ému. Le spectacle de la vie est un spectacle auquel il ne résiste pas ; il se met lui-même en harmonie avec cette vie étrangère dont il recueille les moindres bruits d'une oreille si attentive.

C. — Cependant si la personnification des animaux est pour lui aisée, si certains objets matériels se prêtent facilement encore à cette

¹⁾ *Riddle LII*. Nous préférons, en effet, l'interprétation traditionnelle : « dragon » (Dietrich-Stopford Brooke) à la 2^e interprétation de Trautmann que semble adopter Tupper (p. 183-184) : la « plume et les trois doigts » laquelle n'explique pas du tout le « fuglum frumra » (leçon du M. S.) du vers 4 : la plume ne saurait, en effet, être plus rapide au vol que les oiseaux. Ce trait rappelle au contraire le Dragon de Beowulf « lyft-floga » (2315).

²⁾ Cf. vers 7 et 9.

Elle est semblable par sa forme à une roche brute,
mue près du rivage de la mer,
entourée de collines de sable, le plus grand des flots.

Nous traduisons par le « plus grand des îlots » æeryrica mæst que Stopford Brooke rend d'une manière trop inexacte par « thickly set by sea-weeds », *E. E. L.*, vol. II, p. 275.

« animation », à cette identification avec les bêtes, une pareille transposition pourra-t-elle s'accomplir dans tous les cas sans grossière exagération, sans invraisemblances puériles et sans danger pour la poésie ? Pour suivre mieux le poète dans cet effort de transfiguration des choses, peut-être est-il bon de distinguer entre les divers objets, de les répartir en groupes selon leur nature et selon les rapports qu'ils ont avec les hommes : Il y a d'abord les armes, objets d'équipement, appareils de combat (ou de navigation) qui participent aisément, par l'effet d'une transposition toute simple, des qualités et attributs des hommes qui les manient : l'épée (Rid. 21), l'arc (Rid. 24). La lance (Rid. 73), le bœlier (Rid. 54) et le cor lui-même (Rid. 15) se vantent de leurs exploits, de leur bravoure ou de leur pouvoir destructeur¹⁾, c'est-à-dire que le sentiment héroïque suffit à les « animer » : il suffit de substituer à l'arme le guerrier. Le bouclier (Rid. 6), le casque (Rid. 81) se lamentent sur leur sort, se plaignent, tout comme l'épée, de leur solitude²⁾ ; ce second élément est proprement lyrique, identique

1) Voici par exemple, ce que nous dit l'arc (énigme 24) :

Agob est mon nom mis à l'envers (BOGA).
Je suis une créature merveilleuse, faite pour la lutte ;
Quand je me courbe et que de mon sein part
un trait empoisonné, je suis tout prêt

5 à ce que jaillisse de moi au loin l'ennemi de la vie.
Après que mon maître qui m'a imposé ce tourment,
relâche mes membres, je suis plus long qu'avant,
jusqu'à ce que je crache, mélange destructeur,

10 le venin très funeste, que j'avais avalé.
Cela ne passe point aisément, pour aucun
des mortels, ce dont je viens de parler,
si cela le touche, qui s'échappe de mon ventre,
de sorte qu'il achète chèrement ce breuvage de mort
(qu'il paie) pleinement de sa vie l'expiation.

15 Je refuse d'obéir à quiconque, non bandé,
(et) si je ne suis habilement lié. Dis comment je m'appelle.

2) L'épée (Énigme 21) s'afflige de n'avoir point de fils pour le venger (car elle est représentée sous les traits d'un homme), d'être privé des joies de « l'engendrement » et du « déduit avec une jeune épouse », d'être condamné à « jouir dans le célibat du bonheur des héros ». Le bouclier se lamente pareillement sur sa solitude et son triste sort (énigme 6) :

1 Je suis un reclus blessé par le fer,
fêtu par l'épée, rassasié de batailles,
las (de l'œuvre) des pointes.....

10 Jamais je n'ai pu trouver

au sentiment qui inspire le Wanderer et le Seafarer. Mais ces deux éléments, héroïque et lyrique, contiennent ici quelque chose de conventionnel. Il semble même que le poète s'en rende compte, et il éprouve le besoin d'enraciner plus profondément l'âme des choses dans la nature : le bétail, avant de renverser les murs, était « dans un bosquet », un arbre élevé, « brillant par ses branches, vivant » dans la joie, bois en croissance ; l'eau et la terre le nourrissaient magnifiquement jusqu'à ce que, plein de la sagesse des ans, il changeât d'état, blessé profondément, inerte en des liens, bandé sur ses plaies, paré par devant de lugubres ornements. La lance, avant de se glorifier de sa pointe scintillante sous le « soleil du combat », croissait dans la plaine, habitait là où la nourrissait la terre et les nuages du ciel ; la cotte de mailles, (R. 36), avant d'être un « réconfortant vêtement pour les héros », habitait les « entrailles de la plaine humide, gelée de manière merveilleuse ». De même c'est le contact des vagues et le choc des rafales, plus que le seul thème de la lutte, qui rend dramatique la vie de l'Ancre (R. 17) sous les eaux : elle « combat contre les vagues et bataille contre le vent..., fouille la terre vêtue de flots » et « le foyer lui est étranger ». C'est bien par le sentiment de la nature, plus que par toute autre inspiration, que l'énigme parvient à s'élever jusqu'à la véritable poésie. Aussi, le plus souvent, les objets pacifiques et humbles sont d'un meilleur rendement poétique que les plus martiaux et les plus nobles, en particulier ceux qui sont associés à la vie du laboureur : le grain d'orge, dans l'énigme 29, comme dans le John Barleycorn de Burns, a en lui une joie qui résiste à tous les mauvais traitements qu'on lui fait subir, qui lui survit à lui-même et se propage dans le cœur des hommes :

Il est une parcelle de la terre magnifiquement apprêtée
au moyen du plus dur et du plus tranchant
et du plus cruel des trésors des hommes,

médecin emmi les cités
qui guérit mes blessures par des simples.

La mélancolie du casque (énigme 81 dans Tupper, 79 dans Grein-Wülker) rappelle d'assez près celle du Seafarer :

..... J'éprouve l'infortune
partout où il me porte, celui qui brandit le bois (de la lance),
et les torrents (de pluie) me frappent debout,
la dure grêle et le givre me recouvrent,
la gelée sur moi tombe et la neige s'abat,

(6-10)

coupée, broyée, roulée, séchée,
 5 liée, tordue, blanchie, mollie,
 ornée, parée, et de loin charroyée
 jusqu'aux portes des hommes ; il y a de la joie en elle
 pour toutes les créatures vivantes.

L'énigme 28, sur l'hydromel, a un début (1-8) presque anacréontique :

je suis utile aux hommes, en bien des lieux l'on me trouve,
 on m'apporte des bosquets et des hauteurs de la cité.
 des vallons et des collines. De jour, des ailes
 sur l'air m'ont enlevé, m'ont avec art transporté
 sous l'abri du toit (du ciel). (1-5).

Puis à ces vers d'un goût délicat succèdent des traits réalistes :
 « Ensuite les héros m'ont baigné dans un tonneau » et enfin une humoristique évocation des méfaits du breuvage sur les esprits des rustiques :

...Maintenant, je suis celui-qui-lie
 et qui moleste, bientôt renverse
 à terre le jeune valet¹⁾ et parfois le vieux rustaud ;
 bientôt découvre quiconque me cherche noise
 et veut lutter contre ma force,
 qu'il lui faut du dos toucher le sol... (6-11).

L'énigme reprend ainsi ses droits sur le lyrisme : les coups d'ailes de l'imagination se heurtent à la rigidité du cadre qui la contient, l'emprisonne ; l'objet essentiel, malgré tout, est de piquer la curiosité plutôt que de ravir les sens ou toucher le cœur. Ce n'est que d'aventure que ce second but est atteint, quand la fantaisie du poète se laisse séduire et comme distraire chemin faisant, à mesure qu'il examine tour à tour les diverses faces de l'objet qu'il recompose, par l'une d'entre elles particulièrement brillante ou aimable. Mais force lui est néanmoins de l'abandonner pour passer aux autres, de ne point lâcher le léger fil d'Ariane qui doit nous conduire à l'issue ou « mot de l'énigme ». Et dans ce parcours, qui est condamné à être assez rapide, les méditations ou descriptions prolongées, telles que celles que nous avons admirées dans l'énigme de la tempête, sont plutôt exception-

¹⁾ Nous acceptons ici la correction de Holthausen, admise par Tupper : weorpe esne.

nelles, en ce sens qu'elles font violence à la nature de l'énigme ; l'élévation ne peut être que momentanée, le charme ne doit, en bonne logique, qu'être rendu brièvement. Ainsi la charrue (R. 22) qui joue dans la vie des champs un rôle essentiel, qui est l'instrument par lequel l'homme violente la terre et la rend féconde, qui est le symbole de la domination de l'homme sur la nature, n'a point le loisir de nous révéler ici son sens profond ni de chanter un hymne à la terre ; elle se contente de se décrire à nous dans l'œuvre qu'elle accomplit :

- Mon bec est tourné en bas, inclinée je m'avance
 et creuse le long du sol, allant comme me guide
 l'ennemi chenu du bois et mon maître,
 (lui qui) marche penché, le gardien à ma queue.
- 5 Dans la plaine il va, me pousse et me presse,
 sème sur ma trace. J'avance en flairant (le sol).

Cette esquisse du début, vigoureuse et nette, est suivie d'indications d'abord plus banales (« on m'apporte du bois, habilement liée, portée sur un chariot »), puis de nouvelles indications précises, utiles à la solution du problème : « je suis verte d'un côté quand je marche et de l'autre ma trace est d'un noir clair..., ferme devant moi tombe sur le côté ce que je déchire de mes dents ». La pensée du poète est asservie aux exigences du genre : elle est esclave du détail significatif qui, poétique ou non, doit figurer à sa place, s'enchaîner à d'autres faits ou traits du même ordre. D'être mythique, l'objet tend à devenir un simple jouet : au lecteur d'en faire mouvoir les ressorts avec discernement. L'énigme ainsi se prête volontiers à la description d'un mécanisme, même fort compliqué, comme celui du métier à tisser¹⁾ et ne peut prétendre alors à d'autre mérite que celui de l'ingéniosité.

¹⁾ *Riddle 57*:

- J'étais dedans, où je vis
 une créature bataillant heurter une poutre,
 un bois qui tournait; il recevait des blessures
 de profondes cicatrices; les flèches étaient
- 5 méchantes pour cette créature et le bois habilement
 et fermement entouré-de-liens. De ses pieds
 l'un était fixé, l'autre besognait activement,
 bondissait en l'air puis se rapprochait de terre,
 Un arbre était attenant, sur lequel elle se dressait
- 10 vêtue de feuilles brillantes. J'ai vu porter
 chez mon maître, (poser) sur le plancher
 le résidu (laissé par) les flèches, là où buvaient les hommes.

Quand elle n'a pas, pour l'alimenter, la soutenir même dans les sujets rustiques, un sentiment suffisamment vif de la nature, elle tombe aisément dans de puériles futilités¹⁾ ou dans la trivialité; parfois même dans la plus plate obscénité²⁾. Elle ne réussit pas mieux avec des sujets trop conventionnels ou trop subtils, car le thème alors étouffe le mythe, par exemple dans l'énigme 20 d'un homme à cheval tenant un faucon à son poing³⁾ ou dans l'énigme 14 qui représente plutôt que les dix poulets de Trautmann les dix doigts de la main, dont la peau, sans qu'ils en souffrent, est suspendue au mur⁴⁾. Dans

1) Par exemple dans l'énigme du rateau (R. 35) que rachète à peine le trait final:

J'ai vu une créature dans les cités des hommes,
c'est elle qui nourrit le bétail, elle a beaucoup de dents,
(c'est) son bec (qui) besogne, elle va (la tête) en bas,
elle ravage délicieusement et porte à la maison (le fruit) de son pillage,
5 elle fourrage contre les murs, poursuit les herbes,
toujours elle trouve celle qui n'est pas ferme;
elle laisse embellir celles (qui sont) fermes par les racines
tranquilles debout à leur place dans le champ,
briller clairement, fleurir et grandir.

2) Par ex. dans l'énigme 13: Peau de Vache vers 11-13 et dans l'énigme 26 dont le sujet est innommable. Ce serait là un argument suffisant, à défaut de tous les autres, pour ne point attribuer au pieux Cynewulf la paternité des Enigmes.

3) *Riddle XX*:

J'ai vu (ensemble) S R O
H fier en son cœur, portant brillamment sa tête
vite en la plaine fertile, courir avec vigueur,
il portait sur son dos la-vaillance-au-combat
5 NOM, une R cloutée,
AGEW, le dévoreur d'espace au galop-puissant
portait en sa course un vigoureux co
FOAH; le voyage n'en était que plus brillant,
l'expédition d'eux (trois). Dis comment je m'appelle,
1-2: HORS (horse)
5: MON (man)
6-7: WEGAR (wæg - gār:: battle - spear?) Cf. Tupper, p. 108-109
7-8: HAOFOC (hawk)

4) *Riddle XIV*:

Je les ai vu marcher sur le gazon: ils étaient dix en tout,
Six frères et leurs sœurs avec eux,
ils avaient une âme vivante. (Leurs) peaux pendaient
claires et visibles, au mur de la salle,
5 leur (peau) à chacun. Ils n'en étaient nullement incommodés,

cette dernière, la vieille comparaison populaire des doigts broutant le parchemin à des moutons broutant le gazon, ne réussit pas à nous faire sortir du jeu d'esprit : le seul attrait de ces vers est le plaisir de deviner.

Il ne suffit pas davantage que le sujet de l'énigme soit emprunté à la nature et qu'il ait un caractère cosmique, pour que le souffle poétique devienne puissant : l'énigme 12 sur la nuit commence par une note gracieuse et se développe en récit mi-facétieux et mi-sérieux d'un intérêt médiocre :

Mon vêtement est gris de teinte et des bijoux éclatants,
rouges et brillants (sont) sur ma robe.
J'enseigne les sots et j'engage les fols
en de trompeurs chemins, les autres je les pousse
5 sur une route plus profitable. Point ne sais-je
que ceux (que j'ai) ainsi rendus fous, privés d'esprit,
égérés en leurs actes, fassent à chacun l'éloge
de mes ténébreux agissements. Malheur à ceux qui ont sembla-
bles coutumes,
lorsque là-haut se hâte le plus cher des trésors
10 s'ils ne cessent incontinent leur folie.

Le soleil lui-même (R. 7) inspire assez peu le poète ; la joie qu'il donne aux hommes est exprimée avec gêne et assez pauvrement :

Il m'a assigné, lui, le vrai maître des victoires,
Christ, (mon poste de) combat : souvent je brûle les vivants,
races innombrables – au ras de la terre,
les afflige de maux, bien que sans les toucher
5 quand mon maître m'ordonne de combattre.
Parfois j'égaie le cœur des foules,
parfois je console ceux que je viens de molester

ni leurs côtes n'en souffraient, bien qu'ils dussent,
privés de (leurs) dépouilles, éveillés par la puissance
du gardien des cieux, fendre de leurs bouches
des fruits fauves. Leur vêtement sera renouvelé,
10 à eux qui ont laissé reposer derrière eux
leurs ornements antérieurs, pour aller fouler la terre.

L'interprétation de Tupper (pp. 96-98) nous paraît la plus ingénieuse et la plus vraie.

de loin avec violence : ils ressentent cet effet pourtant
 tout comme l'autre quand j'améliore
 10 leur condition au-dessus du tumulte profond.

Le thème de la consolation après la tempête eût pu être autrement fécond : l'apparition du soleil après les ténèbres de la nuit ou celles des nuages, qui suggère maintes fois au poète anglo-saxon des vers pleins de force et de beauté¹⁾, laisse ici l'énigmatiste à peu près impuissant, tandis qu'il se disperse en des évocations indécises et in-formes de canicules tropicales. C'est que le souci d'être fidèle à l'énigme — et complet — lui fait tenter de décrire ce qu'il ne connaît point. Cependant, servie à point nommé par un mythe encore vivant, l'énigme cosmique peut exceptionnellement prendre vigueur et éclat, comme l'énigme 30 qui traduit vraisemblablement²⁾ une vieille conception germanique du jour et de la nuit, du soleil arrachant à la lune, à l'aurore, sa dépouille de lumière :

J'ai vu une créature merveilleuse
 porter une proie entre ses cornes,
 vase aérien étincelant, habilement ouvré,
 un butin, au terme de sa marche martiale,
 5 elle voulait bâtir sa forteresse dans la ville,
 l'élever par grand artifice, si ce pouvait.
 Alors survint une créature prodigieuse sur le sommet de la
 muraille ;
 (connue elle est de tous habitants de la terre)
 elle enleva alors le butin et repoussa chez elle,
 10 la pauvre exilée, contre son gré ; vers l'ouest (celle-ci) s'enfuit,
 loin de ses inimitiés, et hâta sa course ;
 la poussière s'élança vers le ciel ; la rosée tomba sur la terre,
 la nuit s'enfuit : nul depuis
 parmi les hommes n'a (rien) su du voyage de cette créature.

Il se trouve ici, par l'effet d'une heureuse harmonie, que le thème mythique constituant lui-même l'énigme n'est ni réduit ni faussé par elle et qu'il n'évoque d'autre part qu'une nature familière au poète, sans que celui-ci ait à faire effort pour imaginer de l'inconnu. Mais

¹⁾ Cf. plus loin, p. 135.

²⁾ Cf. Tupper, p. 138-141. Les interprétations de Trautmann (hirondelle et moineau — Oiseau portant une plume dans son bec) sont aujourd'hui insoutenables.

nous avons vu comment et à partir de quel instant il pouvait y avoir conflit entre l'énigme et le sentiment de la nature. Et ce conflit marque lui-même une des limites du sentiment que nous étudions. Car l'énigme n'est pas ici un fait isolé, un accident ; le recueil que nous offre le Codex Exoniensis n'est qu'une des nombreuses collections de poèmes énigmatiques, écrits en latin ou en langue vulgaire, que l'on trouve dans la littérature médiévale depuis les *Enigmatica* de Symphosius¹⁾, qui furent regardés comme le modèle du genre et souvent imités, jusqu'aux *Enigmes norroises* (*Heiðreks Gatur*)²⁾, en passant par celles de Tatwine, d'Aldhelm et d'Eusèbe. L'Angleterre fut un pays de prédilection pour ce genre poétique³⁾ ; il y fleurit surtout au VIII^e siècle, à la fois en latin et en anglo-saxon, à l'école et dans les réunions mondaines ; on le trouve ailleurs aussi et jusqu'à la cour de Charlemagne où Alcuin, qui sans doute y avait pris goût à l'école d'York où enseignait Aldhelm, le répandit tout autour de lui. Alcuin plaisante en énigmes avec ses amis dans ses lettres⁴⁾ et a laissé parmi ses poèmes latins un certain nombre de vers énigmatiques⁵⁾. Mais l'énigme n'est pas, pour lui ni pour ses contemporains, qu'un simple divertissement ; elle est un moyen d'expression et un procédé d'étude ; toutes les sciences et la logique en particulier en sont pénétrées, et son rôle apparaît de manière éclatante dans la « *Disputatio Pippini cum Albino scolastico* » rédigée par Alcuin à l'usage du fils de Charles⁶⁾. La définition d'un objet inconnu y consiste en la description d'un ou de plusieurs autres objets, supposés connus et considérés comme

¹⁾ Pour l'histoire de l'énigme, cf. Herm. Hagen, *Antike und mittelalterliche Rätselpoesie*, Bern 1877 et Tupper (*op. cit.*). Introduction.

Sur Symphosius (ou Symphorius), cf. Paul (Guil. Théod.) *De Symphocii Ænigmatibus*. Part. I, Berlin 1854.

²⁾ Cf. HEUSLER (Andreas), *Die altnordischen Rätsel*. (Zeitschrift des Vereins für Völkerkunde XI, Berlin 1901).

³⁾ Cf. Ebert Ad., *Die Räthelpoesie der Angelsachsen, insbesondere die Ænigmata des Tatwine und Eusebius*. Leipzig 1877.

⁴⁾ Cf. Ebert, *loc. cit.* Alcuin remercie, par exemple, un ami qui lui a fait présent d'un peigne en ivoire en appelant l'objet « mirum animal duo habens capita et dentes sexaginta », ou encore, dans une lettre à Adalhard de Corbie, il écrit : « Scito quod litterae tantummodo non sufficiunt ad meum et tuum — Si non aderunt ego et tu. Huc usque tres litterae in tristitia fuerunt (sc. ego), duobus (sc. tu) haec facientibus. Sed septem omnia afferunt (sc. Albinum), etc., etc., l. l. ep. 117.

⁵⁾ 24 en tout. *Epigrammata et Ænigmata* sur Agnus, Magnus, Mus. Cf. Migne, *Patrologie*, Paris 1851, vol. 101, p. 802.

⁶⁾ Cf. éd. Wilmans dans la « *Zeitsch. für deutsches Altertum* », XIV, 1869.

semblables au premier : la langue est le fouet de l'air ¹⁾, la mort est... un voyage incertain, elle est... les pleurs des vivants, ... le voleur de l'homme ²⁾. L'explication est latérale et oblique au lieu d'être directe ; elle est éminemment évasive, elle détourne et disperse l'attention de l'esprit au lieu de la concentrer sur le point essentiel. Si elle nous apparaît aujourd'hui comme contraire ou étrangère à la science, l'énigme est néanmoins susceptible de multiples applications en poésie et cela explique la grande vogue dont elle jouit pendant plusieurs siècles ; elle fournit en effet un support à la fantaisie, une méthode au caprice de l'esprit et s'adapte aisément à la diversité des tempéraments poétiques. Dans Symphosius, elle se restreint à la figuration des objets matériels (pont, pilier, éponge, trident, flèche, cheveu, etc. ou animaux sauvages et domestiques, etc.) et est surtout descriptive ; dans Aldhelm son champ s'élargit, elle s'étend aux objets les plus lointains ou les plus élevés par leur nature, aux astres (soleil, lune, pléiade, etc.) et aux éléments (terre, feu, eau), elle se mélange d'une part importante d'observation morale et de réflexions religieuses ou théologiques ; chez le pieux Tatwine, archevêque de Cantorbéry, disciple de saint Augustin, l'élément religieux domine plus encore, et l'auteur nous livre déjà quelque chose de lui-même, bien que son art soit inférieur à celui d'Aldhelm. Dans nos énigmes anglo-saxonnes, elle présente, nous l'avons vu, une grande diversité et s'adapte parfois aux formes les plus hautes de la poésie. Hors des énigmes proprement dites, on retrouve ailleurs dans la poésie anglo-saxonne un mode énigmatique de pensée, en particulier dans le « Rêve de la Croix » attribué communément à Cynewulf ³⁾, où l'arbre précieux est décrit selon la manière progressive et voilée, destinée à tenir en éveil jusqu'à la fin l'attention du lecteur et où la croix elle-même conte son histoire

¹⁾ Cf. Wilmans, p. 530. « 4. Pippinus — Quid est lingua?
Albinus — Flagellum aeris. »

²⁾ *Ibid.* 7. Pipp. Quid est mors?
Alb. Inevitabilis eventus
inerta peregrinatio
lacrymae viventium
testamenti firmamentum
latro hominis.

³⁾ The Dream of the Rood. *Traumgesicht vom Kreuze Christi* (Grein-Wülker, vol. II, 1^{re} partie) attribué à Cynewulf, par Kemble, Thorpe, Dietrich, Rieger, Ten Brink, pp. 116-125, Stopford-Brooke, etc., et à lui dénié par Ebert. (*Berichte der K. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften. Phil.-hist. Klasse*, 1884, (annoncé par Wülker. Grundriss, p. 196).

de la même façon et presque dans les mêmes termes que le bois de lance ou le tronc du bélier¹⁾. Cette forme de pensée, essentiellement médiévale²⁾, nous paraît avoir été d'une part favorable au développement de la poésie de la nature, par sa tendance à faire une place toujours plus grande aux objets matériels, aux animaux, aux éléments et à introduire dans les descriptions une note mystérieuse ou secrète, et d'autre part préjudiciable à ce même développement par son rigorisme excessif et par le caractère artificiel qu'elle a acquis en cours de route. Ce formalisme poétique, en même temps qu'il créait des symboles, les empêchait d'éclore librement ; l'énigme ne s'est élargie jusqu'au mythe dont elle procède³⁾ que lorsque, dans son élan original, elle se dépassait elle-même involontairement.

D. — Ainsi le sentiment anglo-saxon de la nature, né de la fusion, dans un réalisme intense, du mythe païen et du sentiment chrétien de la mort, parvenu à son apogée dans la peinture de la mer et des tempêtes et revêtant un caractère grave et tragique, présente aussi un aspect gracieux qui se manifeste particulièrement par l'amour des frais paysages, des bêtes et des choses humbles et familières. Or, ces trois aspects principaux de la nature aimable sont bien ceux que le poète anglo-saxon connaît le mieux, qui s'offrent le plus souvent à lui en son île brumeuse et froide. Il les a rendus avec bonheur, parce qu'il n'a eu, une fois encore, qu'à faire appel à ses sens et à sa sincérité. Il sait rendre encore les aspects fugitifs du jour et de la nuit, tels qu'il les a saisis autour de lui dans le charme des crépuscules et des

¹⁾ Il me semblait que je voyais un arbre étrange

5 porté dans les airs, enguirlandé de lumière,
le plus brillant des troncs: ce signe tout entier était
couvert d'or; des gemmes s'y trouvaient,
quatre aux coins (sur) la terre, et cinq aussi
en haut sur la traverse. Et tous les anges du Seigneur le contemplaient
10 pleins de grâce devant la création. Ce n'était certes pas là la potence
d'un infâme.

et (vers 28 sq.):

Il y a longtemps de cela, et pourtant je me souviens
comment je fus coupé tout au bout du Bois,

30 séparé de ma souche. Là me prirent alors de vigoureux ennemis,
firent de moi un spectacle, me firent porter par leurs coquins...

²⁾ Cf. Taylor. *The Mediaeval Mind*.

³⁾ Cf. p. 61 et notes 5 et 6, ainsi que Tupper, introd., p. XIV sq.

aurores : il aime l'arrivée discrète et douce des étoiles et de la lune¹⁾, l'éclatante ascension du soleil à l'horizon et la fuite des ombres²⁾ ;

¹⁾ Le crépuscule est décrit rapidement dans la Genèse (II, 2448, 5).

Alors vint la nuit

Sur les pas du jour, elle enveloppa de ténèbres

2450 les flots de la mer, la multitude de cette vie,

les mers et la vaste terre.

et bien longuement dans un passage de Guthlac (1252-1267)

lors la noble lueur

chercha le couchant, le ciel s'assombrit

livide sous le firmament, une brume s'étendit sur le monde,

1255 le recouvrit de ténèbres, la nuit s'épaissit sur les beautés

de la terre cultivée*, puis la plus grande des lumières

sortit sacrée, du ciel, pour luire clairement,

brillamment sur les bourgs. Elle attendit, celle qui le devait,

heureuse en sa force, l'instant de sa fin

1260 (quand elle serait) chassée par les rayons meurtriers; la lueur glorieuse

brilla, noble, autour de l'être noble toute la nuit,

étincelante; les ombres s'enfuirent

dispersées sous les airs. La brillante lumière

fut autour de la sainte maison un flambeau céleste

1265 depuis le crépuscule jusqu'à ce que vint de l'est

par dessus la route profonde le bruissement de l'aurore,

signe d'une chaude journée.

²⁾ Les descriptions de l'aurore sont assez nombreuses; celles de la Genèse sont extrêmement rapides: II, 2874-2876

...jusqu'à ce que splendide

2875 l'aurore du troisième jour surgit par dessus

les eaux profondes.

II, 45-48

45le démon fut dépouillé,

ses troupes (précipitées) dans l'enfer. Le ciel se rapprocha,

le règne du malin s'effondra. Le jour resplendit

sur la Terre

celle d'Andreas. II, 837-845 contient quelques impressions intéressantes:

ils laissèrent le saint le long de la grand-route

dormir en paix sous la voûte du ciel,

835 le bienheureux demeurer près du mur de la cité,

conformément à ses ordres pendant la durée de la nuit,

jusqu'à ce que le Seigneur permît au flambeau du jour

de luire, brillant; les ombres s'enfuirent

* Drong niht ofer tiht., londes fraetwa. Le passage est difficile; plutôt que la correction de Grein: liht, nous préférons la lecture de Thorpe: tiht-londes (cultured land's).

ces évocations sont faites de ses propres sensations : leur mérite consiste surtout en leur fidélité ; le poète traduit dans ses vers une réalité vivante.

Mais parfois la poésie anglo-saxonne veut dépasser cette réalité, se dégager de la servitude des sens, pénétrer dans un monde supérieur où la beauté est bien plus éblouissante encore et comme à l'état pur. Ce n'est pas seulement l'orient lumineux du christianisme qui est à la base de ces conceptions idéalistes, c'est aussi l'humanisme des Pères de l'Eglise, l'antiquité grecque vue à travers les méditations des philosophes, poètes ou théologiens de langue latine, dont la consolation de Boèce nous offre un des types les plus populaires. De nombreux poèmes latins perpétuaient aussi, en leur donnant une coloration chrétienne, des légendes de la décadence grecque, particulièrement de la littérature alexandrine et certains thèmes des métamorphoses d'Ovide : C'est ainsi que le symbolisme fabuleux des *Physiologi* a pu se transmettre jusqu'à nous. Il reste, en effet, en Anglo-Saxon, deux courts poèmes, la « Panthère » et la « Baleine », ainsi qu'un fragment de seize vers, « la Perdrix », qui faisaient vraisemblablement partie d'un cycle ou « *Physiologus* » disparu¹⁾. Chacun de ces trois animaux a un sens religieux symbolique et possède des attributs merveilleux : la Panthère est, contrairement à notre attente, un animal doux et bon pour tous (excepté pour le seul dragon, un animal qui, lorsqu'il a mangé, se retire en un recoin secret de la montagne et dort pendant trois nuits ; à son réveil, le troisième jour, sortent de sa bouche des sons harmonieux et un parfum plus exquis que celui des fleurs : alors des bourgs, des châteaux et des villes royales accourent des troupes de guerriers, s'empressant, ainsi que les animaux, d'entendre cette musique et de respirer ce parfum. Tel est le Seigneur, le prince des joies et telle est sa grâce. La panthère merveilleuse

-
- livides sous les cieux ; vint alors le souffle du vent,
 840 (vint) la claire lueur du ciel briller sur les palais.
 Le Seigneur du combat s'éveilla, regarda la plaine,
 devant les portes de la ville les montagnes escarpées
 se dressèrent sur leurs pentes : autour d'une pierre blanche
 les bâtiments rougeoyants de tuiles, les tours, s'élevèrent,
 845 les murs battus par les vents.

¹⁾ Sur le problème du *Physiologus* (si les 4 poèmes anglais ne sont que les fragments d'un cycle beaucoup plus considérable ou formaient au contraire un *physiologue* complet) voir : Laubert, *Geschichte des Physiologus*, 1889 ; Ebert : « *Der Angelsächsische Physiologus* », *Anglia*, VI, 1883, et Rose Jeffries Peebles : « *The Anglo-Saxon Physiologus* », *Modern Philology*, vol. 1910-1911.

symbolise donc le Christ Sauveur, comme la baleine qui attire les marins par l'apparente et engageante immobilité de son dos pareil à une île, et qui attire les poissons dans sa gueule par la douceur du parfum qui s'en exhale, symbolise le démon tentateur et dévorant. Quant à la « Perdrix », nous ne savons qu'une seule chose sur elle dans l'état mutilé où nous possédons le texte, c'est qu'elle est « un oiseau merveilleux ». Enfin le poème symbolique du Phénix ¹⁾, le plus considérable de tous, se rattache à ce groupe par son sens religieux : ce poème est une adaptation ou une paraphrase en 677 vers du poème latin traditionnellement attribué à Lactance « Carmen de Phoenice », lequel ne compte que 170 vers ²⁾. Le phénix est, lui aussi, un oiseau merveilleux qui vit seul une vie de délices dans une île bien heureuse où la mort est inconnue ; quand il a vécu mille ans en ce lieu paradisiaque, il prend son vol, escorté par des troupes d'oiseaux, et se rend sur la terre syrienne où il prépare son nid pour mourir. A l'instant le plus chaud de l'été, l'oiseau et son nid, lequel est fait d'herbes odoriférantes, sont dévorés par l'ardeur du soleil et convertis en cendres ; mais la masse de ces cendres forme une boule qui se change en pomme, et dans cette pomme naît un ver qui grandit et se transforme en aigle, et cet aigle en phénix. Le nouveau phénix emportant dans ses serres le reste de sa dépouille enveloppé dans d'odorantes herbes, regagne à tire-d'aile, suivi par des bandes nouvelles d'oiseaux, l'île de délices où il enterre profondément ses propres reliques et recommence à vivre pendant mille ans au milieu d'un bosquet parmi les sources bouillantes. Le poète termine son récit par deux allégories religieuses assimilant au phénix, l'une l'âme des justes et l'autre le Christ lui-même. Nous sommes donc ici dans le domaine de l'absolue fantaisie, le poète crée une nature idéale aussi différente que possible de la « nature anglaise » qui l'environne et des animaux qui, en dépit de leur forme semblable à celle de leurs congénères, sont d'une essence miraculeuse. La panthère à l'âme évangélique possède une robe tachetée comme celle de ses sœurs féroces de la jungle ; mais ces taches sont décrites non plus avec la précision d'un naturaliste ou d'un chasseur

¹⁾ Souvent attribué à Cynewulf, en raison de la ressemblance thématique qu'il présente avec le passage 633-658 du Crist, où le Christ montant au ciel est comme dans l'homélie de Grégoire comparé à un oiseau merveilleux. Cf. Grau: *Quellen u. Verwandtschaften d. älter. germ. Darstell. d. jüngsten Gerichtes*, Halle 1908.

²⁾ Ces vers ne sont point des « hexamètres » suivis (cf. Moorman, *loc. cit.*, p. 41) mais des distiques.

(ainsi qu'étaient dépeints les animaux des énigmes), mais avec la complaisance d'un rêveur et tout le vague d'une rêverie :

C'est un magnifique animal merveilleusement paré
 20 de toutes les couleurs, tout comme disent les héros,
 les saints, que la tunique de Joseph
 était chatoyante des nuances
 de chaque teinte, dont chacune scintillait
 de manière infiniment plus brillante, plus rare
 25 que (celle de) n'importe quel autre fils des hommes, ainsi que
 la couleur de cet animal,
 chatoyant de chacune des teintes les plus brillantes et les plus
 étincelantes
 scintille merveilleusement, de sorte que chacune (d'elles)
 brille plus magnifiquement et de manière plus unique
 et plus splendide que toute autre parure,
 30 (brille d'un éclat) toujours plus rare.

Il faut, on le voit, recourir à toutes les richesses synonymiques d'une langue pour traduire un tel passage : non que les « nuances » tant vantées soient nombreuses et riches, car aucune n'est rendue avec la moindre précision, mais parce que le poète, à bout de ressources, multiplie et répète les épithètes les plus banales. Le seul élément précis en cette description toute conventionnelle est fourni par le manteau de Joseph auquel, certes, on ne songerait guère. Nous voici loin du pittoresque exact des énigmes et du Seafarer ; le poète n'est ici inspiré que par l'allégorie qui est une pauvre muse, et nous ne voyons guère, pour nous, ce que l'on peut trouver en de pareils passages de réelle beauté¹). Le seul charme discret et léger du poème vient de la sincérité du sentiment religieux et de sa naïveté admirative. Le phénix est dépeint encore avec un plus grand luxe de couleurs : les teintes rares, les pierres précieuses apportent leur concours ; rien n'est assez beau, assez exceptionnel pour cet animal unique :

¹) Cf. Ten Brink (*History of English Literature*, vol. I, trad. Kennedy, p. 50) : « The beautiful fragment of an old English Physiologus, containing the Panther, Whale, and of a few lines of a third section concerning a marvellous bird shows us with what charm a truly poetical conception could invest such a subject ». Nous préférons le jugement plus modéré de Stopford-Brooke (E. E. L., II, p. 274) : « the Panther and the whale are complete and have some literary interest ».

- Cet oiseau vu de front est d'un aspect suave,
 nuancé de couleurs changeantes autour de la gorge, par devant,
 et sa tête par derrière est verte,
 elle chatoie merveilleusement, mélangée de pourpre.
- 295 Puis la queue est magnifiquement divisée,
 en partie brune, en partie écarlate, en partie diaprée
 artistiquement de taches brillantes. Les ailes
 sont blanches par derrière, et le cou est vert
 par dessous et par dessus, et le bec scintille
- 300 comme glace ou gemme, les joues (sont) belles
 par dedans et par dehors. Ses yeux
 sont perçants et pareils par leur couleur à la pierre,
 à la gemme brillante, lorsque dans un vase d'or
 elle est en motifs par l'orfèvre incrustée.
- 305 Il porte autour du cou comme un anneau solaire,
 le plus brillant des colliers, tissé de plumes.
 En bas, sa gorge est magnifique, merveilleusement belle,
 claire et brillante. En haut il y a un bouclier
 orné de joyaux, sur le dos de l'oiseau.
- 310 Ses jambes sont couvertes d'écailles,
 ses pieds fauves. L'oiseau est de tous points
 d'aspect unique, très semblable au paon
 déployant ses charmes dont parlent les (saintes) écritures.

Tel est le fameux « colour passage » dont on admire la variété et l'éclat ¹⁾. En quoi consiste au fond cette richesse ? Non sans doute dans les épithètes « unique, rare, merveilleux, splendide », employées à profusion. Dans l'effort d'analyse ? Il est assez rudimentaire et n'ajoute à la description du poète latin que la distinction répétée plusieurs fois du devant, du derrière, du dessus, du dessous. Réside-t-elle dans les motifs particuliers, dans les comparaisons ? La plupart se trouvent déjà dans le poème latin, sous une forme ou identique ou très voisine : les yeux pareils à des pierres enchâssées dans un métal précieux, sont dans l'original latin des « hyacinthes » ou « améthystes », d'où

¹⁾ Cf. Moormann, p. 43 : « In the picture of the bird after its resurrection there occurs a colour-passage, the fine discrimination of which is especially noticeable when it is remembered how obtuse is the colour-sense of the earliest old English poets », et *ibid.* « with all its splendour of colour and gorgeous landscapes, the phoenix cannot be placed in respect of its interpretation of nature, on a level with such works as Beowulf and the Riddles ».

brille une flamme lumineuse¹⁾, l'anneau solaire autour du cou est un emprunt plus direct encore et simplifié, car il perd les couleurs de l'arc-en-ciel²⁾, les écailles des jambes, la ressemblance avec le paon sont de simples transcriptions³⁾, mais incomplètes : le poète anglais néglige, ne pouvant l'admettre dans son vers, la couleur des écailles, et il abandonne un des deux termes de la comparaison latine : moitié paon, moitié faisan. Et, de fait, bien qu'il soit exact de dire que dans l'ensemble c'est dans les passages descriptifs que le poète anglo-saxon développe et amplifie⁴⁾, il faut reconnaître que, dans le portrait de l'oiseau, il supprime beaucoup plus qu'il n'ajoute. Ainsi le motif essentiel, qui est ici celui du chatoiement des couleurs, est considérablement réduit : si les mots de pourpre ou d'écarlate (*wurma*, *basu*) sont conservés, l'émeraude (*viridante zmaragdo*, 135) est omise, ainsi que le métal rougeoyant (*fulvo distenta metallo*, 131) et l'iris (133), et l'arc-en-ciel (139), et la belle image des champs de coquelicots⁵⁾. Notre poète utilise le texte de son mieux et au gré de son vers plus court et autrement rythmé : s'il fait « fauves » au lieu de « roses »⁶⁾ les pieds de son phénix, c'est sans doute que *fealwe fotas* est exigé par l'allitération. Il ne fait donc point ici preuve de grande originalité ; pas plus que la panthère symbolique le phénix surnaturel ne l'inspire

¹⁾ 137-138:

*Ingentes oculos credas geminos hyacinthos,
Quorum de medio lucida flamma micat;*

²⁾ 139-140:

*Arquata est rutilo capiti radiata corona
Phœbi referens verticis alta decus.*

³⁾ 141:

Crura tegunt squamae fulvo distincta metallo

143-144:

*Effigies inter pavonis mixta figurans
Cerritur et pictam Phasidis inter avem.*

⁴⁾ Cf. Moorman, p. 41: « The one hundred and seventy *hexameter* (?) verses of the Latin poem are expanded in the English rendering into 677, much of the expansion being due to a greater fulness in the descriptions of natural scenery ».

⁵⁾ 125-128:

*Praecipuus color est, quali sunt sidere Cancri
Mitia quae corio, Punica, grana tegunt,
Qualis inest foliis, quae fert agreste papaver
Cum pandit vestes flore rubente novo.*

⁶⁾ 142:

Ast unguis roseo tinguit honore color.

vraiment ; son imagination est entravée, elle s'efforce et s'essoufle ; elle est hors de son domaine natal et l'on sent que ses affections réelles sont ailleurs. Les animaux de la légende ne sont, quoi qu'elle fasse, que des figures, et elle ne parvient par endroits à les raviver qu'en leur substituant les bêtes, plus communes, mais alertes, que le poète a connues en liberté dans les bois ou les landes, ou le long des falaises du Nord de l'Angleterre¹). Chose frappante : dès que la vie revient, le merveilleux paraît s'évanouir, et le chatolement des innombrables couleurs se change en une simple teinte grise : hasu (se haswa fugel). Là en outre, des sensations marines se réintroduisent subrepticement, apportant la saveur âcre et saine de leur réalité à ces sensations éthérées²).

Autour de ces animaux fabuleux, le poète compose des paysages id'aux. Il décrit des lieux d'un caractère aussi opposé que possible aux rudes parages qu'il connaît trop : plus de brumes, plus de vent ni de tempête, plus de pluie ni de gel dans l'île édénique du phénix ; un printemps éternel y règne :

Belle est la plaine, emplie de toutes les délices
 du parfum le plus suave de la terre ;
 unique est cette île, noble son créateur,
 10 haut et puissant celui qui en fit l'humus.
 Là souvent s'ouvre vers les heureux (habitants)
 la porte du ciel, la joie des hymnes.
 Gracieuse est cette plaine, verdoyants les bocages
 et spacieux sous les cieux.....
la plaine demeure
 20 heureuse et saine : cette noble terre

¹) Par exemple dans la scène du réveil du phénix, à l'aurore, et de son envol au-dessus des bois dans la lumière :

120 Dès que le soleil domine de haut
 les torrents salés, l'oiseau gris
 part, étincelant, loin de l'arbre du bosquet,
 file de ses ailes, rapide, sa fuite dans les airs,
 bruissant mélodieusement et chantant, (tout droit) vers le soleil.
 125 Alors si belle est l'allure de cet oiseau ;
 son cœur en sa poitrine (est) emporté (vers le ciel) exultant de joie
 il module son chant de sa voix claire,
 de la manière la plus merveilleuse qu'aient jamais entendue
 les fils des hommes sous les cieux.

²) Notez en effet : les torrents salés (sealte streamas), 120.

- est couverte de fleurs.....
la noble campagne
 prospère sous les cieux, toute fleurie de délices.
 (26-27)
 calme est le pays de victoire, le bosquet ensoleillé scintille,
 le parc gracieux : la saison des fruits jamais ne passe,
 35 brillantes sont les floraisons, car les arbres toujours
 demeurent verts ainsi que Dieu le leur ordonna.
 L'hiver comme l'été, le bois pareillement
 est couvert de fleurs ;
 75 Ces bocages sont chargés de branches fleuries,
 d'admirables fruits ; là jamais ne se fanent,
 sacrées sous les cieux, les beautés qui décorent le bois ;
 là jamais ne tombent à terre les fleurs jaunies,
 75 l'ornement des arbres des forêts ; mais magnifiques
 perpétuellement (demeurent) sur les arbres les rameaux chargés
 les fruits qui se renouvellent en toutes saisons ;
 (c'est) en cette herbeuse plaine verdoyante,
 parée délicieusement par la puissance du Seigneur,
 80 que se dressent les plus splendides bosquets. Jamais ne déchoira
 de sa beauté ce bois où le parfum sacré
 s'attache à la terre de joie : ceci point ne sera changé
 dans la suite des âges, avant que n'assigne une fin
 à ce vieux monde chargé d'ans, celui qui au commencement
 le créa.

Le poète épuise en ses répétitions (du reste harmonieuses et tendres parfois comme un sorte de leitmotiv) le pouvoir charmeur des mots, la force pesante des superlatifs, la douce monotonie des longs déroulements recommencés. Il étend longuement, en 84 vers, la description qui, dans l'original latin, n'en compte que 32, et il faut reconnaître qu'il y éprouve un sincère plaisir : il sait donner à sa voix des inflexions caressantes. C'est là qu'il fait l'effort personnel le plus considérable pour ne négliger aucun des aspects enchanteurs de ce paysage radieux : sans cesse il revient aux fleurs, aux fruits, aux rameaux bourgeonnants qui ne sont que rapidement indiqués dans le poème latin ; il y revient parce qu'ils sont pour lui des amis familiers et qu'ils lui sont plus accessibles que les splendeurs d'une lumière immobile. Cependant, dépaycé dans cette île lointaine, il suit docilement (quoiqu'en ralentissant le pas parfois devant des coins d'horizon reconnus) son maître et son

guide latin ¹⁾ qui, fort de son expérience d'humaniste, lui livre, chemin faisant, les motifs rituels. Et quelle joie quand l'un d'eux réveille en lui d'anciens et chers échos ; comme cette source ²⁾, sourdant du milieu du bosquet qui chaque mois l'arrose douze fois de ses méandres ; le traducteur, en paraphrasant à peine, introduit cependant une note nouvelle (ces eaux sont « froides comme l'écume de la mer ») et traduit son intime plaisir par des exclamations admiratives. Nous l'avons vu ³⁾, ce court paysage apporte à la description un de ses rares éléments positifs. Mais les autres motifs suggérés sont à peu près uniquement négatifs ⁴⁾ : comment représenter adéquatement une si haute et si constante perfection sinon en disant tout ce qu'elle n'est pas ? Et le poète anglais nous répète après son maître, mais avec une bien plus vive insistance, qu'il n'y a en cette île aucun des fléaux de l'été et surtout de l'hiver :

Là ne peuvent ni la pluie ni la neige

15 ni la brise apportant le gel ni la flamme du feu

¹⁾ Ce guide latin, pour lui comme pour Dante, est bien encore, à travers le pseudo-Lactance, Virgile lui-même, dont la description des Enfers est suivie de très près, plus particulièrement dans la partie négative : Les vers du *Carmen de Phœnice*, 15 sq.

Non huc exsanguis Morbi, non aegra Senectus
Nec Mors crudelis nec Metus asper adest
Nec Scelus infandum nec opum vesana Cupido
Aut Ira aut ardens caedis amore Furor:
Luctus acerbus et Egestas obsita pannis
Et Curae insomnis et violenta Fames

sont transposés très directement du passage fameux (vestibule des Enfers : 273 sq.) du livre VI de l'Énéide :

Vestibulum ante ipsum primisque in faucibus Orci
Luctus et ultrices posuere cubilia Curae;
Pallentesque habitant Morbi tristisque Senectus
Et Metus et malesuada Fames et turpis Egestas.

²⁾ 25-29 :

Est fons in medio, quem vivum nomine dicunt,
Perspicuus, lenis, dulcibus uber aquis;
Qui semel erumpens per singula tempora mensum
Duodecies undis inrigat omne nemus.

³⁾ Cf. page 96.

⁴⁾ Ce caractère négatif est mis en relief aussi dans la *Défense de la Poésie Française* de M. Legouis (ch. II, Scops et trouvères). M. Legouis le ramène au caractère même de la langue anglo-saxonne, dont les mots rudes à prédominance consonantique ne sont guère faits que pour exprimer des sensations violentes.

ni la rafale de grêle, ni la chute du givre,
 ni la brûlure du soleil, ni la morsure du froid,
 ni la chaleur excessive, ni la pluie d'hiver
 faire du mal à aucune créature,

qu'il ne séjourne en elle aucune forme du mal :

- 50 Il n'est sur cette terre nul ennemi haineux,
 ni pleurs ni peine, nul signe de douleur,
 vieillesse ni pauvreté, ni mort angoissante,
 ni perte de la vie, ni venue du mal,
 ni péché ni lutte ni cruelle vengeance,
 55 ni tribulations de l'indigence, ni manque de biens,
 ni chagrin ni sommeil, ni lit de douleur,
 ni tempête d'hiver ni changements de temps,
 rudes sous les cieux, ni dure gelée
 (qui) blesse personne de ses froids glaçons.
 60 Là ni grêle ni givre ne s'abattent sur la terre,
 ni nuage orageux, ni eau ne tombe
 fouettée par le vent.

Il revient aussi sans se lasser, et toujours s'attarde, aux images «rudes» qui sont ses compagnes d'enfance. Et lorsque enfin, pour vanter lui aussi cette plaine parfaite, où pas le moindre accident ne surgit, mais qui pourtant est plus élevée que les plus hauts pics de la terre, il lui faut médire de ses montagnes natales, un mot lui échappe, contradictoire et élogieux (beorhte lifiað) qui exprime sa nostalgie, le regret sincère en cet Eden que lui impose la littérature, des horizons de son Northumberland ¹⁾ :

- ...Ni montagnes ni hauteurs
 escarpées ne s'y trouvent ; ni falaise ni pierre
 ne s'y dressent, très haut, comme ici chez nous,
 ni combe, ni vallon, ni gorge rocheuse
 25 ni tertre ni monticules... (21-25).

¹⁾ On ne sait à vrai dire qui fut l'auteur du phénix, bien qu'on l'attribue généralement (Dietrich-Gäbler, Wülker) à Cynewulf, on sait donc encore moins où naquit et vécut ce poète, mais nous pouvons supposer ici, avec vraisemblance, qu'il connaissait les montagnes du nord de l'Angleterre. On ne sait rien non plus, avec le moindre degré de certitude, sur Cynewulf et la théorie qui fait de lui un Scôp (itinérant Singer) fondée sur l'interprétation de l'Énigme 89, et adoptée par Ten Brink, Stopford-Brooke, etc. n'est plus acceptable, puisqu'il est à peu près certain (nous l'avons dit) que les Enigmes ne sont pas de lui.

Cette terre glorieuse est de douze aunes
 plus haute, ainsi que les sages instruits par leurs recherches
 30 nous l'enseignent par leur science dans leurs écrits
 qu'aucune des montagnes qui parmi nous d'un profil clair
 se dressent haut sous les astres du ciel.

Ces rares, mais sincères traits positifs, dans cette peinture toute négative, sont la revanche de l'instinct anglais, du sentiment de la nature ici comprimé par la manière artificielle. Il ne saurait en effet y avoir place pour une inspiration personnelle dans ces thèmes rénovés de l'antique, si en vogue à cette époque qu'on les retrouve interprétés d'une façon presque identique dans des poèmes différents, peut-être alors très nombreux¹⁾ : il n'y a place que pour des balancements d'antithèses, des oppositions d'images classiques, des développements toujours négatifs. La poésie anglo-saxonne, une fois engagée dans le dangereux engrenage, ne s'appartient plus ; elle est entraînée de force jusqu'à son propre reniement.

Le genre idyllique lui réussit assez peu, et même lorsqu'elle n'est

¹⁾ Par exemple dans ce passage, traduit ci-dessous, (d'après le Vercelli M. S.) de la traduction anglo-saxonne (en vers) du poème latin *De Die Judicii* attribué soit à Bède, soit à Alcuin dont nous avons parlé déjà p. 41. et notes (*vom Jüngsten Tage*, Grein-Wülker, II, 2, 250-272). Cf. Wülker, *Grundriss*, p. 371 sq.). Le passage décrit les joies du ciel, de manière toute négative, comme on le voit :

Là jamais ne s'obscurcit dans les ténèbres
 l'éclat de la lumière céleste.
 255 là ne vient le chagrin ni le mal ni la vieillesse affligée*
 ni jamais ne survient aucune affliction*
 ni la faim ni la soif ni l'ignominieux sommeil;
 là jamais n'existe fièvre, ni langueur, ni peste
 ni crépitement des flammes ni froid odieux*,
 260 Il n'est là ni tristesse ni dégoût
 ni déclin, ni souci ni féroce tourment*.
 il n'est là ni éclair ni odieuse tempête
 ni hiver ni tonnerre, ni jamais aucun froid,
 ni orages de grêle durs de neige;
 265 ni indigence, ni perte, ni mort horrible
 ni pauvreté ni chagrin ni lamentation d'aucune sorte;
 mais là toujours règnent la paix et la prospérité
 et l'honneur et le bien éternel,
 le triomphe et la gloire
 270 ainsi que la louange, la vie et l'aimable concorde.

* Les répétitions sont dans le texte *geswenced*, *geswinc* *laðlica*, *laðlic*.

entravée par aucun souci d'imitation, elle évoque assez pauvrement, quoi qu'on en puisse dire¹⁾, les scènes élyséennes, car il lui répugne de sortir du domaine du réel et du connu.

Nous touchons donc là à une autre limite du sentiment de la nature chez les Anglo-Saxons, limite imposée aussi par une des formes de l'esprit médiéval, par cet humanisme chrétien où les traditions sont devenues déjà tyranniques, où l'imagination encore si fraîche et libre des occidentaux est enchaînée par un système de figurations étrangères transmises surtout par les pères de l'Eglise²⁾. Le christianisme qui fut propice à la poésie de la nature, qui, chez les Anglo-Saxons, presque entièrement la créa ou du moins lui donna forme et consistance en enrichissant le cœur du poète d'émotions nouvelles, lui nuit dès qu'il prétend lui imposer des thèmes, car ceux-ci l'éloignent de toutes les réalités, non seulement de la réalité matérielle et visible, des spectacles grandioses ou sauvages des mers du Nord, mais même de la réalité morale que le premier contact avec la foi avait révélée : la présence constante de la mort. Car dans ces élégantes allégories l'idée concrète de la mort s'efface devant la vision lointaine et floue des félicités célestes. Et il est frappant de constater que si, d'aventure, au sein même de cet humanisme, la pensée de la mort surgit de manière aiguë, troublant la chair, la nature reparaît presque aussitôt sous son vrai visage, comme au début de ce poème sur le Jugement dernier dont nous avons parlé naguère³⁾ :

Or, j'étais assis seul dans un bosquet
abrité par une couronne de feuillage, au milieu d'un taillis
au centre d'un enclos tout comme je dis ;

¹⁾ On en jugera en lisant ci-dessous ce passage du *Crist de Cynewulf*, que Moormann (p. 24) appelle « an outburst of lyric rapture » (*Crist* 604-611)

Il nous donne la nourriture et l'avantage des richesses,
des biens, sur la vaste terre, et un climat doux
sous l'abri du ciel. Le soleil et la lune,
les plus nobles des astres, les flambeaux du ciel,

5 luisent pour tous les hommes sur la terre,
La rosée tombe et la pluie, (ces) bienfaits font sourdre
ce qui doit nourrir la race des hommes,
accroissent la fertilité de la terre.

²⁾ L'allégorie du Phénix par ex. est fréquente dans les sermons, homélies et poèmes des Pères de l'Eglise, chez l'érudit et discret saint Ambroise le phénix est le symbole de la résurrection. Cf. Stopf.-Brooke, II, p. 273.

³⁾ Cf. page 146, note 1, p. 116 et 41. Le passage ici cité n'est pas une simple traduction du poème latin ; le poète Anglo-saxon a ajouté, en effet,

- 5 là aussi croissaient et fleurissaient des plantes suaves
en une multitude, dans cette plaine sans pareille,
et (voici que) les arbres oscillèrent et bruirent,
sous l'horreur du vent ; le ciel fut agité
et ma pauvre âme fut toute troublée.
- 10 Alors soudain, plein de crainte et tristesse
je fis monter (en moi) ces vers lugubres avec leur chant.

Même en tenant compte de ce qu'il peut y avoir de convention dans ce « cadre » poétique, nous sommes contraints de reconnaître qu'il y a au fond de ces souvenirs peut-être recomposés une émotion vraie, et l'identification soudaine avec la venue de la mort, du souffle avant-coureur de la tempête est d'un puissant effet dramatique. Le chrétien là est resté poète : il a gardé, à travers ses méditations, un contact intime et vivant avec les choses. Ce passage a pour nous une valeur représentative : il contient en sa brièveté une parcelle de chaque élément essentiel distingué, au cours de cette étude, dans le sentiment anglo-saxon de la nature.

presque toute l'introduction qui, pour nous, importe (vers 3 à 8). A remarquer, du reste, que le poème latin lui-même est anglais. (Cf. p. 146, n. 1).

CHAPITRE 6.

CONCLUSION.

Ce sentiment sous sa diversité, nous apparaît comme homogène : sous sa forme noble et grave, ou sa forme familière, aimable, voire enjouée, il conserve toute sa fidélité au réel ; il se joue de la fantaisie, non la fantaisie de lui ; il ne permet pas à celle-ci de s'éloigner des données immédiates des sens. Il fleurit d'autant plus vigoureusement que ses racines plongent plus profondément dans l'expérience journalière. Dans la substance riche où il puise, le mythe vit encore, et celui-ci monte en lui comme une vieille sève toujours rajeunie. Ainsi la poésie de la nature, à son degré le plus humble, tout près du sol, est encore alimentée de pensée païenne, bien que le principe actif en elle, le réalisme, le besoin et le plaisir d'observer en vue d'une fin, de ramener les parties à un tout, ait une origine récente et spirituelle ; puis à un degré plus élevé, dès que la réalité contemplée domine l'homme, le réalisme développe et affirme de plus en plus son caractère religieux, devient inséparable du sentiment de la mort. Si bien que ce second sentiment est comme un révélateur de l'intensité du premier et qu'il en est la mesure. Le lyrisme de la mer est tout imprégné d'inquiétudes métaphysiques ; la beauté des tempêtes pleine du tragique de la mort. Car la mort n'est plus une compagne allègre, avec qui folâtraient les guerriers ; elle est devenue un mystère redoutable, une menace pour les âmes. De sorte que ce sentiment nouveau de la mort a pour l'historien comme une valeur chronologique et permet d'établir le départ entre deux périodes de vie spirituelle, deux civilisations différentes ou opposées. Peu importe que ces deux périodes coïncident partiellement dans le temps, au lieu de se succéder avec exactitude ; ce chevauchement de plus de trois siècles (l'Angleterre est christianisée largement dès le milieu du ^{vii}^e siècle et l'Islande

ne le sera qu'en l'an 1000) ne rend nullement le contraste moins frappant, ce contraste qui apparaît dans la littérature aussi bien que dans la vie individuelle. Dans la littérature, ou plutôt dans le passage de l'une à l'autre de deux littératures apparentées, de la littérature norroise (islando-norvégienne) à la littérature anglo-saxonne, ce n'est pas un simple phénomène de conversion religieuse qui se présente à nous (puisque aussi bien certaines survivances païennes persistent dans la seconde et que, d'ailleurs, des facteurs historiques autres que le seul facteur religieux, différencient les deux peuples) : c'est un phénomène plus complexe de transformation spirituelle où l'imagination n'a pas moins sa part que le cœur et la raison. La disparition du mythe devant les croyances chrétiennes et, d'autre part, la substitution au drame-épopée eddique du lyrisme anglo-saxon ne constituent pas des séries rigoureusement liées l'une à l'autre ; il faut, pour expliquer la seconde, tenir compte sans doute de multiples faits étrangers à la première. (Par exemple — s'il faut en croire Miss Phillpotts — de l'origine rituelle des « drames » eddiques, étrangère, autant qu'il apparaisse, à la poésie anglo-saxonne, peut-être aussi d'une différence de tempérament entre les deux peuples, de cette disposition particulière du peuple anglo-saxon dont parle Taine¹), de son « penchant pour le sérieux et le sublime » et de sa « tristesse » foncière, et encore de l'influence que rappelle aussi le critique français qu'eurent « la vie sédentaire et les longs loisirs » sur ces pirates transformés en citoyens, développant en eux, au lieu de l'ancestrale passion des aventures, le goût du travail et de la méditation.) En présence de ces deux poésies si différentes, si l'on recherche une marque distinctive autre et plus particulière, que le contraste des inspirations religieuses ou, du moins, la forme précise que peut revêtir ce contraste en matière poétique, nous reconnaitrons maintenant qu'on la trouve dans ce sentiment nouveau de la nature éclos dans la poésie anglaise. Marque distinctive très nette, bien que, par un des signes dont elle se compose, elle constitue encore un lien. Par son élément mythique, ce sentiment unit les deux inspirations ; par son réalisme, par la pensée de la mort qu'il contient, il les sépare. Mais surtout, il est à lui seul la création d'un nouvel univers poétique, un jaillissement de forces encore inconnues. Il est un départ, une aurore.

¹) Histoire de la littérature anglaise, vol. I, p. 45 : « une race ainsi faite était toute préparée pour le christianisme, par sa tristesse, par son aversion pour la vie sensuelle et expansive, par son penchant pour le sérieux et le sublime ».

Et si, quelques siècles plus tard, après un long silence du lyrisme, se fait entendre une note qui paraît nouvelle, parce qu'elle vient de par delà la mer et, cette fois, des « doux pays » de France et de Provence, une note qui paraît caractériser aux yeux d'un éminent critique médiéviste (prof. Ker) la « poésie moderne » et annoncer déjà avec précision la fantaisie de Burns et son rythme gracieux ¹⁾, si la poésie de langue d'oïl et d'oc, ainsi que l'a montré entre autres M. Legouis ²⁾, représente un apport original et très précieux de la France au trésor littéraire du moyen âge, elle ne pourra, une fois transplantée sur le sol français, se montrer féconde qu'autant qu'elle s'abreuvera aux sources anciennes, analogues à celles que nous avons vu jaillir.

Sans doute, de ces vers français « ruisselleront » ³⁾ la lumière et la couleur, cette poésie nouvelle aura « si clere façon que l'on si (pourra) mirer » ⁴⁾ et elle rendra un son cristallin par son rythme moins martelé et son assonance plus légère ; de même que dans l'expression des sentiments, elle saura « allier la réserve à la vigueur », « l'art à l'émotion » ⁵⁾, de même elle saura traduire les aspects les plus simples et les moins solennels de la nature, la beauté de « l'herbe fleurie, de l'aube, du mai, des oiseaux chanteurs » ⁶⁾ ; sans doute aussi c'est là ce que notre poésie apprendra à chanter à la poésie anglaise, de l'aveu même des Anglais : « vers 1300, déclare Stopford-Brooke en parcourant à tire d'aile trois siècles d'histoire poétique ⁷⁾, nous rencontrons un certain nombre de poèmes lyriques pleins de charme. Ils chantent le printemps et ses floraisons, les bois retentissant des notes de la grive et du rossignol, les fleurs et le soleil bienséant, les travaux des champs, les tourments et les joies de l'amour et maint autre objet de délices. Ils sont teintés des couleurs de la poésie de France, mais présentent un fond anglais. » Prof. Ker, plus sensible à la qualité aérienne et à la subtilité du rythme de la poésie provençale, retient surtout en elle le point de départ du lyrisme « moderne » et sait surtout gré aux imitateurs anglais de ne pas « rester trop loin »

¹⁾ « *English Literature Medieval* » (Home Univ. Series), p. 154 : « Modern poetry begins with William of Poitiers using the verse of Burns in a poem on Nothing ».

²⁾ Défense de la Poésie française, et surtout ch. II « Scops et Trouvères ».

³⁾ E. Legouis, *loc. cit.*, p. 45.

⁴⁾ Deux vers de Thibaut de Champagne, cités par M. Legouis, p. 47.

⁵⁾ *Ibid.*, p. 66.

⁶⁾ *Ibid.*, p. 55.

⁷⁾ Dans son excellent petit « Primer » de 1918 (Macmillan), p. 35.

de l'art de leurs devanciers, tout au moins des plus anciens¹⁾ ; Stopford-Brooke, lui, est plus attentif à redécouvrir les échos anciens. Comme celui-ci nous reconnaissons que cette douceur de la nature, cette lumière, cette musique, ces parfums, la poésie anglaise les avait chantés une fois déjà. Et entre ces deux séries de peintures joyeuses, d'enluminures souriantes que séparent plusieurs siècles, il y a certainement des différences sensibles, susceptibles d'être précisées. Différences qui apparaissent particulièrement quand deux pièces de vers, l'une moyenne-anglaise, l'autre anglo-saxonne, traitent le même motif. Si l'on compare par exemple, avec l'énigme du coucou ou les appels nombreux au coucou que nous avons entendus dans nos poèmes anglo-saxons, la « Cuckoo-Song »²⁾ de l'extrême fin du XIII^e siècle, on s'aperçoit qu'ici, au lieu de la rigide allitération et de l'invariable régularité rythmique, la rime et l'assonance introduisent dans chaque strophe (la strophe est elle-même déjà un élément nouveau³⁾ et dans chaque vers une rupture de la période et de la pensée, un sautillerment à la fois alerte et menu, qui constituent un changement d'atmosphère. Le refrain dont on ne devinait parfois dans la poésie anglo-saxonne (Poème de « Wulf » et Seafarer) que de rares ou faibles traces, apparaît ici avec une joyeuse insistance et comme un rythme danseur. Et ce rythme, dont prof. Ker a raison de souligner la nouveauté, le caractère « moderne », ne peut s'accommoder d'une inspiration trop large ou de pensées trop continues; la mélancolie même (comme dans la Spring song⁴⁾), s'y rompt et s'y adoucit en rêveries tendres où se glisse l'amour, l'amour conventionnel même lorsqu'il est sincère, l'amour d'une Alison⁵⁾ ou autre dame « aux yeux bruns », au « cœur inflexible » et « doux », qui fait ensemble le tourment et la gloire du poète. Cette poésie lyrique du XIV^e siècle emprunte en effet à nos troubadours non seulement les thèmes, mais la coloration sentimentale et ce qui est leur interprétation de la nature ; celle-ci ne dépassera pas, à ce stade de son développement, l'inspiration gracieuse et limitée du rossignol de Jaufré

¹⁾ *Loc. cit.*, p. 146: « in Art it is not very far from that of the earlier Provençal poets ».

²⁾ Cité par Moormann. *Loc. cit.*, p. 84.

³⁾ Voir plus haut, p. 50, n. 3, l'hypothèse de Lawrence touchant la nature strophique possible des courts poèmes lyriques anglo-saxons; il n'y a de traces vraiment visibles de cette nature strophique que dans le poème de « Wulf », dans le Seafarer l'élément de refrain semble être un procédé plus littéraire que prosodique.

⁴⁾ Cf. Moorman, p. 85.

⁵⁾ *Ibid.*, p. 87 et Wülker, *Altengl. Lesebuch*, art I, p.

Rudel¹⁾ ; la nature s'y réduit au cadre joli des amours du poète, alors que dans les énigmes anglo-saxonnes elle se suffisait déjà et imposait à l'homme ses volontés et ses significations essentielles. Donc, nous avons bien ici face à face deux représentations différentes de la nature gracieuse, des chants d'oiseaux, des fleurs, des paysages ensoleillés ; là-haut, en pleine « nuit médiévale », les grâces et l'ensoleillement d'une terre connue de près, sans doute, et décrite avec exactitude, mais idéalisée par le rêve ou la méditation, pénétrée de symbolisme ou colorée d'orient et de lumière biblique ; ici, en ce xiv^e siècle de civilisation raffinée et de littérature courtoise, une nature qui sourit, mais d'un sourire appris et qui, venu des hommes, retourne aux hommes, ou plutôt aux dames qui ne sont qu'une essence plus exquise d'humanité. Ici, plus d'habileté peut-être à peindre, et plus de moyens ; une palette mieux garnie, un geste plus délié ; là-bas, des couleurs plus denses, des lumières plus vives et des ombres plus fortes.

Au reste, cette période de docilité ou de passivité n'est qu'une période de transition, somme toute assez rapide. Après elle, et même autour d'elle, apparaissent, dans le lyrisme, des manifestations nationales qui entraînent presque fatalement par leur sincérité et leur ardeur un approfondissement du sentiment de la nature. Dès le commencement du xiii^e siècle le Brut de Layamon²⁾, bien que puisant aux sources françaises, exprime dans le récit comme dans les descriptions l'âme du peuple et du sol « bretons », âme où se joignent en réalité

¹⁾ Jaufré Rudel, éd. Jeanroy (*Classiques français du moyen âge*, 15), Paris (Champion), 1915, n° II, str. 1 (traduction E. Hoepffner)

Quan lo rius de la fontana	Quand le ruisseau de la fontaine
S'esclarzis, si cum far sol,	S'éclaircit, vers le printemps,
E par la flors aigentina,	Que paraît la fleur églantine
E 'l rossinholetz el ram	Et que le rossignol sur la branche
Volf e refranh ez aplana	Roule et reprend et affine
Son dous chantar et afina,	Son doux chant et l'adoucit,
Dreitz es qu'ieu lo mieu refranha.	Je dois aussi reprendre le mien.

Ibid., I, str. 1 :

Quan lo rossinhols el folhos	Quand le rossignol sous la feuille
Dona d'amor e'n quier e'n pren	Donne l'amour, en demande, en prend,
E mou son chan jauzent joyos	Et lance son chant gai, joyeux
E remira sa par soven	En regardant vers sa compagne,
E 'l riu son clar e 'l prat son gen,	Que les ruisseaux sont clairs, les prés rians
Pel novel deport que renha	Pour la nouvelle joie qui règne
Mi ven al cor grans joys jazer.	Me vient grande joie loger au cœur.

²⁾ Cf. Moorman, p. 46-48.

Saxons et Celtes et où se fondent deux traditions ; Layamon sait saisir et rendre la beauté de son île sous ses deux aspects caractéristiques, la présence latente des tempêtes autour d'elle et le calme harmonieux et fécond de ses verdoyantes paysages. Vers le milieu du même siècle aussi, le remarquable poème de la « Chouette et du Rossignol »¹⁾ sait envelopper sous un symbolisme moral dénué de morgue ou de pédantisme les plus fraîches impressions poétiques, une minutieuse vision de la campagne anglaise avec ses bêtes et ses plantes les plus représentatives, ses couleurs les plus vraies, ses odeurs les plus réelles. Cette note réaliste n'a rien d'emprunté, bien que la forme des vers vienne de France²⁾, et elle rappelle les précisions pittoresques et inspirées des énigmes anglo-saxonnes. De même, vers la seconde moitié du xiv^e siècle, le grand poète de Sir Gawayne and the Green Knight³⁾, en revenant à l'allitération, revient aussi, sans doute inconsciemment, aux traditions descriptives anciennes ; il dépeint avec continuité, brosse des tableaux plus larges que ses contemporains et préfère encore aux riches floraisons et aux prairies émaillées les paysages sombres comme ceux du Nord du Pays de Galles qui inquiètent le chevalier le plus brave, forêts épaisses, montagnes tourmentées, coupées de défilés profonds et de marécages, au fond desquelles roulent des torrents et hurlent des loups ; l'hiver l'émeut davantage aussi et l'inspire mieux que la belle saison ; il est capable d'en admirer la parure de « durs glaçons » sous laquelle courent les ruisseaux, et la « piteuse chanson » des oiseaux transis. Il partage la solitude de son héros à travers ces lieux désolés qu'il s'attarde à décrire ; il aime avec lui l'âpreté nue des rocs, l'hostilité du froid, du vent et de la nuit ; il goûte pleinement la nature sauvage. Le poète de Gawayne sent à la fois le charme des romances arthuriennes et celui des scènes agrestes que les poètes de cour méconnaissent ou ignorent ; il réintègre la littérature dans la nature. C'est lui (plus encore que Barbour dont le Bruce contient quelques notations descriptives sincères et une évocation de tempête assez frappante) qui nous apparaît comme le dernier et le plus pur représentant, en cette seconde partie du moyen âge,

1) *Ed. J. W. H. Atkins*, Cambr. Univ. Press., 1922, avec traduction, notes et Introd.

2) Cf. *Atkins, loc. cit.*, p. LXXXV. Ce vers est l'octosyllabe à rimes plates (octosyllabic couplet).

3) *Early English Text Society*. Ed. Morris, 4^e ed. 1897, et Moorman, p. 96-102.

du lyrisme anglo-saxon de la nature qu'on ne retrouvera plus ensuite, ni à l'époque de la Renaissance, ni à travers l'âge classique ¹⁾. C'est peut-être que trop de culture, trop de souvenirs littéraires et souvent aussi trop de dilettantisme s'interposeront entre le poète et les choses, que le concours unique de circonstances qui a permis, au crépuscule et à l'aube de deux civilisations opposées, cette efflorescence spontanée de sentiments simples et profonds, ne se reproduira plus avant l'époque, à nouveau inquiète et confiante, pleine de trouble et de ferveur, qui sera, vers la fin du XVIII^e siècle, celle du romantisme.

¹⁾ Ou du moins que très isolément, comme dans cette exceptionnelle « Réverie nocturne » de Lady Winchelsea († 1720) où apparaît, bien que brièvement sans doute, une note tout à fait wordsworthienne, le sentiment d'une intime communion de l'âme avec la nature en certaines heures de douce torpeur. Sur cette question des intermittences du sentiment de la nature à l'époque moderne, voir L. Cazamian : *L'Évolution psychologique et la Littérature en Angleterre*. Paris 1920.

Vu, le 9 juin 1921

*Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris*

FERD. BRUNOT.

Vu et permis d'imprimer :

Le Recteur de l'Académie de Paris

P. APPELL.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction (pages 6-20): Originalité de la poésie anglo-saxonne, particulièrement du lyrisme anglo-saxon, et importance du sentiment de la nature dans ce lyrisme et cette poésie. Ce sentiment y revêt une forme déjà toute moderne, très rare en Europe à la même époque, soit en France soit en Allemagne (5-16). Ruskin, faute de connaître la poésie anglo-saxonne, n'a eu qu'une notion incomplète du sentiment de la nature au moyen âge (6-20).

Chap. I. Le Problème des Survivances germaniques et païennes et des acquisitions étrangères et chrétiennes dans la poésie A. S. et dans le sentiment A. S. de la Nature (21-24).

» II. Confrontation de la poésie A. S. avec la poésie eddique dans le domaine des grandes conceptions cosmiques:

A. Thème de l'origine du monde (25-33)

B. Thème de la destruction du monde (33-45).

Résultats de la comparaison. Importance frappante des acquisitions nouvelles: Le mythe, vivant dans l'Edda, disparaît à peu près complètement dans la poésie anglo-saxonne. Celle-ci, tout inspirée de rationalisme chrétien, est à la fois réaliste et contemplative. Elle est tout imprégnée du sentiment de la mort (45-52). Ce sentiment de la mort est absent de l'Edda (52-54), il apparaît partout dans la poésie germanique comme inséparable du christianisme (54-57). Il est lui-même une source de réalisme (57-59).

» III. Survivances païennes: Ces acquisitions nouvelles et chrétiennes, quelque importantes qu'elles soient, ne peuvent annihiler tout le fond primitif et païen: un certain nombre de survivances s'affirment: (60-62)

A. Note passionnée et sauvage dans l'expression de l'amour (62-77).

B. Joie physique du combat et de l'action (77-78).

C. Sens de la magie (78-82).

D. Langage païen, images, kennings et énigmes (82-88).

E. Le mythe, brisé par le christianisme, se fragmente à l'infini; chassé des hautes régions de la cosmogonie, il se réfugie dans le domaine de la vie familière, il survit en de poétiques superstitions (88-93).

Chap. IV. Forme et caractère de ce sentiment de la nature: Cette forme, ce caractère dépendront de la prédominance de l'un ou l'autre des trois éléments essentiels: sentiment chrétien de la mort, réalisme, esprit mythique, — bien que ces trois éléments, présents à des degrés variables, soient constants et que les deux premiers soient à peu près inséparables (94-103).

Mais sa forme de prédilection, ce sentiment la réalise dans la peinture de la mer: la mer, réalité la plus familière et la mieux connue, la mer, source de mort, la mer, chose vivante, mythe éternel. La mer est la grande inspiratrice de la poésie anglo-saxonne; par elle, celle-ci développe toutes ses virtualités à un degré suprême et atteint toute sa puissance (104-113).

» V. Le sentiment de la nature revêt néanmoins d'autres formes, moins tragiques, aimables, souriantes (114-115). Le poète A. S. sait chanter aussi la douceur des jardins, les eaux courantes (116-118), les oiseaux et les bêtes (118-125), les objets inertes, qu'il anime, dans l'énigme, petit drame à forme mythique (126-130).

Mais cette nature aimable n'inspire le poète qu'autant qu'il en a l'expérience directe; dès que son imagination ou son savoir l'entraînent hors de sa sphère familière, son sentiment faiblit ou se fausse (137-146).

En aucun cas, son inspiration ne saurait se passer, soit de l'étroit contact de la réalité, soit de la pensée troublante de la mort (146-148).

» VI. Que le sentiment de la nature a non seulement un rôle essentiel dans la poésie A. S., mais encore une signification particulière dans la poésie anglaise: c'est lui qui, en dépit des influences étrangères, reparaît, sous sa forme originale, dans le plus haut lyrisme anglais de tous les temps (149-155).

INDEX

A.

Albino (*Disputatio Pippini cum*), 132.
 Alcuin, 115, 132 (et n. 4).
 Aldhelm, 88, n. 1, 132.
 Alison, 151.
 Alvissmal, 84 et n. 2.
 Andréas, 8 (n. 1), 101 (et n. 1), 132 (n. 2).
 Angantyr (*Réveil d'*) 35. (n. 1), 37 (n. 1).
 Arbois de Jubainville, 7 (n. 1).
 Atkins, 153 (n. 1 et 2).
 Augustin, 115 (n. 1).
 Augustin (Saint), 133.

B.

Balder, 23, 53 (n. 3).
 Baleine, 137.
 Basile (St), 17 (et n. 3).
 Bath, 48 (n. 1).
 Bède, 29, 56 (et n. 3), 98 (n. 1).
 Bédier, 12 (n. 1), 13 (n. 2).
 Beowulf, 6 (et n. 2), 48, 54 (et n. 1), 55-56 (et n.), 76 (et n. 2), 82, 89, 100.
 Biese (A.), I.
 Blickling Homilies, 37 (n. 3).
 Boniface (St), 74 (n. 1).
 Bradley, I, 66 (n. 2), 67 (n. 1), 67-75 passim (et n.).
 Brandl (A.), 41, n. 1, 115 (n.).
 Brink (Ten), II, 6 (n. 3), 29 (n. 2), 54 (n. 1), 138 (n.).

Brooke (Stopford), II, 3, 77 (n. 1), 99 (n. 1), 101 (n. 1), 113, 122 (n. 2), 124 (n. 1 et 2), 138 (n.), 146 (n. 2), 150.
 Brunanburgh, 6.
 Brunhild, 62 (et n. 4), 63.
 Brut (de Wace), 12 (n. 1), 13 (n. 2), (de Layamon), 152, 153.
 Bugge, I, 7 (n. 1), 23 (n. 3), 25 (n. 1), 53 (n. 3).
 Burns, 150.
 Byrhtnoth, 6.
 Byron, 110, 111 (n. 1).

C.

Cabrol (Dom), 58 (n. 1).
 Cædmon, 29.
 Cahen (Maurice), II, 22 (n. 1 et 2), 78 (n. 2).
 Cazamian, I, 154 (n.).
 Chadwick, 54 (n. 1).
 Charitius, 115 (n. 2).
 Chanson de Roland, 10 (n. 7).
 Chantepie de la Saussaye, II, 22 (n. 1), 35 (n. 1), 78 (n. 1).
 Charmes, 78-82.
 Chrestien de Troyes, 13.
 Chrysostome (St-Jean), 19, 20 (n.).
 Cleasby, 36 (n. 4).
 Collins, 78 (n. 1).
 Colomban, 115.
 Cosijn, 50 (n.), 100 (n. 1).
 Crist, II (n. 3), 49-51, 81.
 Croyland (Félix, de), 115 (ch. n. 2).

Cook, 38 (n. 3), 49 (n. 2), 51 (n. 1),
Cynewulf, 11, 38, 39, 49-51, 67 (n. 1),
115 (n. 2), 133 (et n. 3), 137 (n. 1).

D.

Deutschbein, 1, 7, 60 (n. 1).
Dies Iræ, 58 (et n.).
Dietrich (Théodoric), 66-75 (et n.),
Dietrich, 124 (n. 1), 133 (n. 3).

E.

Ebert, 132 (n. 3 et 4), 136 (n.).
Edda, 3, 25, 25, 60, 63, 65, 76, 88,
etc.
Eddica minora, 35 (n. 1).
Edda de Snorri, 75 (n. 1).
Egill Skallagrimsson, 53 (n. 3).
Ehrismann, 42 (n. 3), 105 (n. 1),
110 (n. 1).
Elene, 88, 89, 105 (n. 1).
Encelade, 94 (n. 2).
Enéas, 12 (n. 3).
Enéide, 70-73 (et n.).
Enigmes (« 1^{re} » 66-75 et n.), autres :
86-91, 121-135 (et n.).
Erce, 80.
Erlemann, 94 (n. 2), 98 (n. 1).
Esdras, 51.
Ethelbert, 115 (n. 1).
Exode, 89, 102.

F.

Festin de Bricriu, 7 (n. 1).
Finn, 15 (n. 3).
Fontaine (La), 122.

G.

Gargantua, 87 (n. 1).
Gautier, 10 (n. 3).
Genèse, 29, 135 (n. 2).
Gollancz, 70-75 (et n.).
Gould, 7 (n. 1).
Grau (Gustav), 1, 37 (n. 3), 137 (n. 1).
Grégoire (St de Nazianze, 17, 18
(et n.).
Grégoire (de Nysse), 19 (et n. 2), 20.

Grein-Wülker, 41 (n. 1), 42 (n.),
49 (n.), 57 (n. 1), 63 (n. 2), 78 (n. 3).
Grendel, 8, 55-56 (n.), 87 (n. 1).
Grimm (Jacob), Wilhelm, 14 (n. 1).
Gudrum, 15.

Guthlac, 82, 118, 135 (n. 1), Vita
Sancti Guthlaci, 115 (n. 3), 118
(n. 2).
Guillaume (le Conquérant), 6 (Geste
de), 13.

H.

Hanscom (Eliz.), 3.
Heinzel, 1, 82 (n. 2).
Heiti, 84.
Helgakviða Hundingsbana, 35 (n. 1).
36 (n. 1, 4, 6), 52 (n. 3), 53 (n. 2),
76 (n. 1), 84 (n. 1), 88 (n. 1).
Heliand, 2, 7.
Hellespont, 73.
Héro (et Léandre), 70-75 (et n.).
Herrmann (P.), 11 et 78 (n. 2).
Hervararsaga, 35 (n. 1).
Heusler, 27 (n. 1).
Hildebrandslied, 2, 7.
Hoepffner, 152 (n. 1).
Hoffory, 26 (n. 1).
Homère, 10 (n. 3), 16.
Humboldt (Alex.), 1, 14 (n. 1).
Husband's Message, 66-75 (et n.).

I.

Imelmann, 11, 71-72 (et n.), 87 (n. 2).
Isidore de Séville, 98 (n. 1).

J.

Jaffé (Mon. Mog.), 74 (n. 1).
Jonsson (F.), 26 (n. 2), 27 (n. 1), 33
(n.), etc., 53 (n. 3), 62 (n. 4).
Jugement (dernier), 38, 40... De
die Judicii, 115 et n. 1.
Jusserand, 11.

K.

Keiser, 11, 81 (n. 1),
Kemble, 133 (n. 3).

Kennings, 83-86.

Ker (Prof.), 6 (n. 4), 150, 151.

Klæber, 2, 6, 30 (n.), 55 (et n. 1).

Kluge, 85 (n. 2), 104 (et n.).

L.

Lanson, 3-8.

Laubert, 136 (n.), 6 (n. 2.)

Laurence, 54 (n. 1), 67-75 (et n.),
151 (n. 3).

Legouis, I, 10 (n. 4), 117 (n. 2),
150 (n. 3 et 4).

Leo (H.), 48 (n. 1), 66 (n. 2).

Lindquist (Ivar), 78 (n. 2).

Loka Senna, 36 (n. 2), 83 (n. 2).

Lounsbury, 6 (n. 1.)

Loth, 1-7.

Lucrèce, 31 (et n. 1), 98.

Lumby, 115 (n. 1).

M.

Mabinogion, 7 (n. 1).

Maldon (Bataille de), 56 (n. 3).

Martial, 10 (n. 3).

Mathieu (St), 49-50.

Meillet, 84 (n.).

Merbach, II, 82 (n. 2), 85 (n. 3).

Meyer (Carl), 16 (n. 3); (Kuno), 15
(n. 3); (E.-H.) 23, 12; (R.-M.), II,
83 (n. 5).

Merveilles de la Création (Poèmes
des... — Wonders of Creation),
30-31.

Migne, 17 (n. 3 et 4), 18 (n.), 39,
132 (n. 5).

Mogk, 25 (n. 1 et 2).

Moorman, 3, 10 (n. 3), 11 (n. 1),
15 (n. 1), 88 (n. 2), 139 (n. 1),
140 (n. 4), 146 (n. 1), 151 (n. 4),
152 (n. 2), 156.

Mornet, I, 9 (n. 3), 10 (n. 1).

Mullenhof, 54 (n. 1), 55 (et n. 3).

Muspilli, I (n. 2), 33-34 (n.), 40 (n. 1).

N.

Nibelungen, 15 (et n. 1).

Noreen (Eric), 25 (n. 1).

O.

Odoacre (cycle d'), 61 (n. 2), 70-75
(et n.).

Odyssée, 12.

Offa (Saga), 61 (n. 2), 62 (n. 1),
65 (n. 1).

Olrik (Axel), II, 22 (n. 1), 84 (n.).

Olsen (Magnus), 25 (n. 1).

Olson (Oscar), 7 (n. 1).

Ossian, 15 (n. 3).

Otfrid de Wissembourg, 2-7.

Ovide, 72-75 (et n.).

P.

Palgrave (F.-T.), I.

Panthère, 136-137.

Panurge, 12.

Panzer, I, 87 (n. 1).

Paris (G.), 3, 4, 8.

Paul u. Brauns Beiträge, II, 65 (n. 1),
etc.

Peebles (Rose J.), 136 (n.).

Penda, 77.

Perdrix, 136.

Pergaud, 122 (n. 1).

Pevensey, 6.

Phénix, 116, 139-145.

Phillpots (Bertha S.), II, 34 (n. 2),
149.

Physiologus, 124, 136 (et n. 1).

Pineau (L.), I.

Pineau, 3-7.

Pope, 10 (n. 3).

Portengen (Alberta Joh.), 84 (n.).

Prehn, 122 (n. 2).

Prométhée, 95.

Q.

Quiggin (Edm.), 15 (n. 3).

R.

Regensmal, 52 (n. 5).

Renart (Roman de), 121.

Rickert (Edith), 61 (n. 2).

Rieger, 103 (et n.).
 Roland (Chanson de), 10-12 (et n.).
 Romain (Jules), 26 (n. 2).
 Roncevaux, 11 (n. 1).
 Rousseau (J.-J.), 9 (n. 3).
 Rudel (Jaufre), 151-152 (et n. 1).
 Ruine, 45 (n.), 47-48.
 Ruskin, I, 10 (n. 3), 16-17.

S.

Sarrazin, 28 (n. 2), 71 (n. 2).
 Saxo Grammaticus, 65, (n. 1).
 Schofield, 61-75 (et n.).
 Schücking, II, 6 (n. 2), 42 (n. 3),
 35, 62 (n. 2 et 3), 63 (n. 2), 87 (n. 1),
 110 (n. 1).
 Seafarer, 103-112 (et n.).
 Shelley, 95-97.
 Sigurdarkviða en skamma, 62 (n. 4),
 69 (n. 2).
 Skemp, 49 (n. 2), 81 (n. 1, 3, 4).
 Stephens (George), 23 (n. 1).
 Suchier, 65 (n. 1).
 Sweet, 56 (n. 3), 104 (et n. 3).
 Symphosius, 132 (et n. 1), 133.

T.

Taine, 21, 149.
 Tatwine, 133.
 Taylor, 134 (n.).
 Texte (J.), 9 (n. 2).
 Thomas (Tristan de), 12.
 Thorpe, 50 (n.), 66 (n. 1), 133 (n. 3),
 135 (n.).
 Tintern Abbey, 116-117 (et n.).
 Trautmann, 63 (n. 2), 124 (n. 1).
 Tristan, 12, 13, 14.

Tupper (Fred.), II, 31 (n. 2), 32 (n.),
 83 (n. 6), 94 (n. 1 et 2), 118, 121
 (n.), 130 (n.), 131 (n. 2), 134, etc.
 Typhon, 94 (n. 2).

U.

Unwerth (W. von), 40 (n. 1).

V.

Valnare, 11.
 Vessobrunn (prière de), 2-7.
 Vigfusson-Powell, 35 (n. 1).
 Vikings, 76.
 Villemain, 17.
 Volsunga Saga, 67 (n. 1).
 Völuspa, 23, 25-27, 33-35, 53 (n. 3).

W.

Wace (Brut de), 13 (n. 1).
 Walz, 121 (n. 1).
 Wanderer, 42-46, 105.
 Widsith, 3, 54 (n. 1).
 Wifes complaint, 61-75 (et n.).
 Wilfrith, 118.
 Wilmans, 132 (n. 5).
 Wilmotte, 12 (n. 1), 13 (n. 4).
 Winchelsea, 154.
 Wordsworth, 116 (et n.), 117 (n. 2).
 « Wulf » (Poème de), 66-75 (et n.).
 Wülker (Cf. Grein).
 Wülker (Grundriss), 104 (n. 2),
 115 (n. 2), 133 (n. 3); Altengl.
 Leseb., 151 (n. 5).

Z.

Zauberspruch, 78 (n. 2).

ERRATA ET ADDENDA.

Erratum — p. 15, n. 3. Au lieu de : dans les romans *irlandais* en prose lire : dans les romans *gallois*.

Addendum. — Nous avons omis de mentionner une intéressante étude (liée pourtant à celle d'Imelmann qui en fait un examen critique) sur l'élégie anglo-saxonne : SIEPER *Die Altenglische Elegie*, 1915. L'auteur y considère le « genre » élégie, dont il suit les destinées à travers la littérature anglo-saxonne, comme issu du rituel funèbre du paganisme germanique. Puis l'élégie aurait chanté ensuite la solitude et les tristesses de l'« outlaw ». Enfin, le christianisme, en envahissant ce genre poétique, en aurait tari les forces vives et causé progressivement le déclin. — Dans un autre chapitre, l'auteur, croyant découvrir des ressemblances frappantes entre la poésie des bardes gallois et l'élégie anglo-saxonne, attribuée à la première une influence importante sur la seconde, surtout en ce qui concerne le sentiment de la nature. Les difficultés d'ordre chronologique (les textes gallois dont il cite des fragments ne datant au plus tôt que du XII^e siècle), ni les incertitudes historiques sur les relations véritables entre Celtes et Saxons, entre Gallois et Anglais, ne paraissent nullement gêner Sieper. Le rapprochement le plus intéressant qu'il fait a trait à la fréquence du thème du Coucou dans les deux poésies. Mais faut-il bien, là, comme ailleurs, croire à un « emprunt » littéraire (*Entlehnung* p. 70) ? Il s'agit plutôt, de la part des anciens Germains qu'étaient les Anglo-Saxons, d'une simple adaptation à un cadre géographique nouveau, à des conditions nouvelles d'existence. Au reste, dans les poèmes gallois (toujours de forme strophique) les traits pittoresques demeurent rapides et d'une aérienne et incoercible fantaisie, au lieu de se développer comme dans la poésie anglo-saxonne en descriptions abondantes, d'un caractère avant tout réaliste, et organisées autour d'un centre moral. Comment, en outre, expliquer qu'une influence celtique ainsi grandissante eût pu coïncider avec une décadence ininterrompue du lyrisme anglo-saxon ? Le résultat d'une influence réelle eût sans doute été inverse. — Aussi bien, ni l'influence celtique ni le fond germanique primitif ne semblent satisfaire Siepers qui, vers la fin de son étude (Ch. V), cherche ailleurs l'explication des caractères essentiels du lyrisme anglais — plus grave, plus mélancolique et plus subtil que le sentiment germanique de la nature. Il le cherche, et avec raison, dans l'atmosphère intellectuelle nouvelle, mais sans reconnaître que celle-ci est essentiellement un produit du christianisme. Il préfère en expliquer la formation par le « développement de l'épopée » et de la poésie énigmatique. L'âme germanique contient du reste « en germe » toutes les formes de la sensibilité, même la tendresse (p. 122). Point n'est donc besoin de faire intervenir la pensée chrétienne qui n'a eu sur l'imagination qu'une action stérilisante.

Erratum — p. 108. — Au lieu de l. 4—5, lire : pour ne point éprouver d'angoisse en ses voyages en mer touchant ce que Dieu veut qu'il accomplisse.

L. 16 et p. 112, l. 4 — Lire : lui annonce, en son cœur,

Addendum — p. 108, l. 10 et p. 111, l. 16. Le mûrier (sauvage), [nom. acc. pl. byrig = lat. moros] l'arbuste populaire au moyen-âge pour ses baies et son vin et qui fleurit abondamment autour des bois, fournit ici une transition toute naturelle (plus, peut-être que 'bourgs') entre *beawwas* et *wongas*.

